Hecho el depósito que marca la Ley

Printed in Argentine
Impreso en la Argentina

SER

Revista de los Cursos del Profesorado de la Escuela Normal "Mariano Moreno" de C. del Uruguay

Director
Roberto A. Parodi

Secretario
Alberto J. Masramón

Consejo de Redacción

Dario Peretti — *Eduardo Gigueax*
Miguel A. Gregori — *Héctor Izaguirre*

AÑO V -1966- Nº 5

Concepción del Uruguay (Entre Ríos) República Argentina

CURSO DEL PROFESORADO

Rector

Harry A. Calle

Vice Rector

Abel U. Mercado

Cuerpo Consultivo

Rivero Blás Alejandro
Martinez A. Gabriel
Macchi Manuel E.
Seguí Amalia A. de

Profesores

Castellano y Literatura

Calle Harry Adolfo
Izaguirre Héctor César
Izaguirre Crispina P. de
Laharnar Nadislava
Parodi Roberto Angel
Rodriguez Miguel Angel
Masramón Alberto Jaime
Seguí Amalia A. de
Martín Nélida Nelly G. de
Peano Lesto A.
Gonella Miguel Angel
Díaz Abal Héctor Alberto

Filosofia y Pedagogia

Calle Harry Adolfo
Chappuis Alicia A. de
Díaz Abal Héctor Alberto
Fleitas Elsa
Giqueaux Eduardo Julio
Gonella Miquel Angel
Laurencena Victor Tomás
Martín Nélida Nelly G. de
Montiglia María Victoria A.
Peretti Darío
Petrone Hugo César
Seguí Amalia A. de
Peano Lesto A.
Masramón Alberto Jaime

Historia

Masramón Alberto Jaime
Gregori Miguel Angel
Macchi Manuel E.
Urquiza Oscar Fernando
Dachary Frank
Aste Lidia Alcira S. de
Vernaz Celia E.
Gonella Miguel Angel
Peano Lesto A.
Seguí Amalia A. de
Martín Nélida Nelly G. de

Matemática Física y Cosmografía

Carulla Félix Omar
Duprat Leda Margot
Lombardi Gino
Lorenzón María Berta
Martinez Antonio Gabriel
Miró Juan José
Pascal Hugo Alberto
Pepe Miguel Angel
Rivero Blás Alejandro
Seguí Amalia A. de
Peano Lesto A.
Martín Nélida Nelly G. de
Gonella Miguel Angel

INDICE

Un Poeta de Montiel - Delio Panizza
por Roberto Angel Parodi ... 7

El Congreso de Tucumán en las Noticias de la Prensa Porteña
por Oscar F. Urquiza Almandoz ... 27

Naturaleza de la Luz
por Juan José Miró ... 49

Escribieron en Arcilia
por Miguel Angel Gregori ... 56

Dos poesías de Carlos Mastronardi ... 67

Un Capítulo de "Tirano Banderas"
por Nicolás Bratosevich ... 71

El Romancero Gitano de García Lorca
por Marta Eyhartz de Martinez Uncal ... 91

En Torno al Ideal Alberdiano
por Abel Urbano Mercado ... 104

Urquiza y las Instituciones Bancarias
por Manuel E. Macchi ... 111

Charles F. Dupuis y el Alegorismo Astrológico
por Eduardo J. Giqueaux ... 125

Shakespeare ¿Escritor Manierista?
por Crispina Pagola de Izaguirre ... 133

El Sainete Porteño
por Lia Salvarredy ... 143

NOTAS Y COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

Víctor Laurencena
por H. C. P. ... 149

"A Destiempo" por Miguel A. Fernández (Asunción 1956)
por Carlos Mastronardi ... 151

Verdadera Significación del Término "Litoral"
por Carlos Ramón Cufre ... 155

El Megalitismo. Stonehenge
por Alfredo J. Masramón ... 159

Poesías de Carlos Mastronardi - Eudeba - Buenos Aires 1966
por Roberto Angel Parodi ... 163

Manuel E. Macchi, "Urquiza en la instrucción pública", Castellvi, 1966, 63 pp.
por L. D. ... 169

Pensamientos de Grande Filósofos y Matemáticos
por Juan Tomaszewski ... 171

Carlos Sforza.- Patio cerrado. (Novela) - Edicionès Paulinas
por R. A. P. ... 177

La Adjetivación en "La Gloria de Don Ramiro"
por Miguel A. Rodríguez ... 181

Sociologia del Tango: Julio Mafud - Editorial Americalee
por María Laura Ceretti ... 187

Alberto J. Masramón. "Salvador Joaquín de Ezpeleta", Concepción del Uruguay, 1966, 48 pp.
por L. D. ... 191

"Electra" Un Mito Renovado
por Héctor C. Izaguirre ... 193

Exposición Permanente del Libro Entrerriano
por Ernesto Bourband T. ... 201

UN POETA DE MONTIEL
DELIO PANIZZA

por ROBERTO ANGEL PARODI

¡Oh, musa de mis pagos entrerrianos,
en la palma desnuda de mis manos
está mi corazón...(Dianas heroicas)

Fue fiel a una Entre Ríos que en muchos aspectos pertenece ya a la Historia; a una época en que, si el centralismo había osado avasallarla, no había logrado, en cambio, quebrar su altivez tradicional. Poeta vigilante de una provincia envuelta todavía en la leyenda, cuyo nombre hablaba de la vigencia de sus héroes, de oposición de toda tiranía, de la defensa indeclinable del derecho. Fue celoso defensor de un pasado que no quería dejar morir; un pasado que tuvo en él un juglar comprometido con su epopeya. Vivió de cara a ese mundo épico y sugerente que reconstruían los murales de su vieja casona y que cantara el viril acento de sus inspirados y encendidos versos. Su mirada abarcó en perspectiva alucinante, la proeza de los aguerridos hijos de la tierra y su lírico mensaje fue el eco sonoro de todos los hechos heroicos que habían sacudido las cuchillas.

Nació en el corazón de Entre Ríos, en Rosario del Tala, hacia 1892; en un tiempo en que el nombre de la provincia connotaba también una tradición de rebeldía, de arrogante defensa de sus fueros, de invasiones anuladas por el valor de sus soldados, de entreveros, de lanzas. Y cuya sola mención hacía recordar la arrogancia con que Ramírez enfrentara a la absorbente Buenos Aires; la firmeza con que Urquiza la volviera a la senda de la constitución y del derecho; la valentía de López Jordán al discutirle el poder de intervenir las provincias constituidas. La Entre Ríos de 1820, de 1852, y del 70, de cuyo hidalgo pasado aún es hijo aquel acto de simbólica protesta —una puerta cerrada— cuando hacia 1943 el gobierno central vuelve, por decreto, a hacer caducar sus poderes.

Esa Entre Ríos no podía morir para Delio Panizza, y como un arqueólogo ve en los objetos de antigua data lo que pasa desapercibido para el hombre común, así su mirada enamorada del pasado descubría en las cosas de antaño, en los viejos muros coloniales, en las cartas y los papeles olvidados, el silencioso lenguaje de lo histórico, atento al cual su verso reconstruía el escenario en que habían vivido los héroes. Y Concepción del Uruguay, que tanto amara, tenía todo el encanto y la sugestión del ámbito donde se gestaron tantas jornadas heroicas y decisivas para el porvenir de la República: las calles y los tapiales de su épica defensa, la plaza del Pronunciamiento, el Colegio de su gloria, la Fraternidad de tantos nombres ilustres. Todos ellos fueron asunto de sus versos, aun la gesta que se había consumido.

Fue juglar de la montonera, visionario espectador de sus cargas y glorificador de sus hazañas. Su poesía, algunas veces, restallante como un látigo, tuvo la celeridad de la espada para trazar, con el colorido fervor de sus palabras, los perfiles graníticos del gaucho, el ímpetu arrollador de sus jinetes, la desgrarrante impresión de la refriega, la secuela trágica que como corolario de un combate significaba el toque de "a degüello".

Su verso fue directo, sin repliegues, más fruto de la improvización que meditado; más de poeta inspirado que de artista preocupado por la forma. Poesía combatiente, en oportunidad y con justicia, tan incisiva como las mismas lanzas que cantara. Sencillo su exterior; agudo, cortante su decir. A veces grandilocuente hasta la exageración, en vano y desmedido intento de plasmar aquello que las palabras sólo pueden sugerir; su verso cobra, entonces, las inusitada dimensión de la imagen o del sentimiento trasvasado a sus estrofas.

Amaba todo lo que le hablara de su terruño y de sus tradiciones, todo lo que viniera de la grande historia o hubiera sido su testigo: los árboles añosos, los muros centenarios, las viejas espadas, un trabuco oxidado, un poncho, la boca silenciosa de un cañón reducido a ser guardián inofensivo de una casa o de un patio. Con cada lanza, su mente evocadora, se figuraba la reciedumbre del brazo que la usara: con cada vincha, la negra melena de los montoneros; con cada espuela, el potro que aguijara; en cada manta, la frialdad de la helada y el rocío; en cada zaguán entornado, la fresca presencia del jazmín en flor y del aljibe.

Su canto, salvo esporádicos desvíos, fue para la tierra de sus héroes, para los hombres de su estirpe, para la epopeya de sus gauchos. En sus poemas, debemos repetirlo, hay exceso de lanzas, centenar de

entreveros, profusión de golillas, concitados para reanimar el sortilegio del pasado, las voces de la patria, el quehacer de la gesta adormecido en los corazones.

Entre Ríos ha perdido un poeta, pero más aún, ha visto cerrarse una puerta al pasado y apagarse una mirada por la que todavía nos llegaba una lírica visión de nuestra historia. Montiel es ya leyenda, ya no tiene poetas de aquel viejo cuño. Su quedarse en el estilo conocido fue parte de la misma rebeldía que hiciera de Entre Ríos una provincia temida, y su altivez fue la misma que asomara tantas veces en su pasado. Aun su libro póstumo, "Versos del mar", está fechado en el lugar conocido, y si bien los motivos dejan de pertenecer al acervo ya usual, el espíritu sigue fiel a sus principios como puede apreciarse en el poema inicial "A los amigos".

Cambiar hubiera sido traicionar todo aquello de que se había rodeado; dejar olvidada úna tradición a la que desde su niñez se apegara con cariño; ser infiel a los próceres que le inspiraban; al Montiel bravío que le prodigara tantas imágenes de cautivante y selvática hermosura. Hubiera sido lo mismo que para sus montoneros volver la cara en el combate. No varió su manera de decir; prefirió ser leal a aquel pasado, al que siempre volvería aunque sus versos se gastaran, aunque se hicieran monótonos de tanto repetirse, aunque la juventud no le siguiera, no moriría el fervor de sus poemas.

Era de una edad en que todavía los poetas se saludaban en sus versos; en que se reconocían en sus poemas; en que poesía y tradición marchaban juntas; en la que aún se hacía poesía con la misma sencillez con que se hablaba. No por eso desdeñó las nuevas corrientes; supo sí que no eran para él, comprometido como estaba con el pasado; y prefirió seguir fiel a sus cuchillas.

Hubo en su poesía dos épocas, dos maneras; una más temprana; la de sus letanías la de sus versos de amor. La otra, la del poeta civil y militante sería constante en su existencia. Pero primero fue su verso de intimidad, de cámara, dedicado a quien inspirara su canto y a la ciudad de sus años iniciales. Aquel pueblo le llamaba con las voces de la infancia, y hacia ese tiempo fue su poesía buscando

los años que no regresarían. Su memoria fluyente le volvió a los días sin prisa de la villa feliz y su mirada pobló otra vez las hondas soledades de sus calles, la escuela que guardara su infancia; y aquella plaza, en el umbral del campo, donde la misma gente con sus mismas costumbres desordenaba el sosiego de sus vidas.

Más tarde retornaría al pueblo hecho poeta, paseante de sus calles, para saber que, aunque el corazón es el mismo, no es ya como antes lo que hemos dejado; cada recuerdo, cada salto hacia atrás es un latido; una sensación de haber estado desviviendo esos sitios; un pensar que aquí fuimos como no volveremos a ser; un saber que alguien falta; que las estrellas ya no brillan para muchos que supimos amar. He aquí Rosario del Tala y sus calles que mueren en un horizonte de campo; la misma luna sobre la misma iglesia, y las mismas muchachas soñando con los mismos amores. Y la plaza que esconde en su apariencia transparente, en sus bancos vacíos, los trajes de un ayer que, aún invisible, dispone sus tiernas señales para llevarle hasta los días del pasado en que aquella novia le entregara el mundo en su dulzura. Ir por esas calles, andar, andar... ingrávido, despedido, mirándose en las tapias y escuchando noticias olvidadas:

Voy por las calles de mi querido,
mi viejo pueblo del interior...

¡Aquellas verjas, aquellas tapias,
la de la escuela de mi niñez,
donde los años fueron un sueño
del que en la vida me olvidaré...

Las mismas gentes por esas calles,
algo más viejas y nada más;
las mismas gentes parsimoniosas
que se reunían a murmurar...

(Hoy el poeta vuelve a su pueblo
por los caminos de la niñez,
con su maleta llena de sueños
como en los días en que se fue...)

A pesar de que "Cardos en flor" fue cronológicamente su primer libro publicado, creemos que las poesías de "Letanía de ausencia" pertenecen a su iniciación literaria o por lo menos a sus años de estudiante universitario, cuando sus viajes por aquella causa lo alejaban de su ciudad y de lo que más amaba. Esta colección, editada en un librito de dimensiones muy reducidas, es tal como la pequeña

joya que un orfebre labra engarzando artísticamente diminutas piedras, cuyo brillo continúa tan puro y cálido que no revela el tiempo transcurrido. Letanías fechadas en Montiel, como sería su costumbre, por el año 1929 y dedicadas a quien compartiría su vida. Rimas a la manera de Bécquer y hermanadas con las de este autor por el sentimiento que de ellas trasciende y por algunos procedimientos estilísticos similares de intento; pero personales, humanas y delicadamente sentimentales. Numeradas a la manera becqueriana hasta el medio centenar, constituyen una de las expresiones más duraderas de su obra. Como ejemplo de la dependencia intencional del romántico español en lo que concierne a algunos efectos semejantes, elegimos estas estrofas de la rima séptima que de inmediato nos traen a la memoria una cadencia conocida:

Podrá lucir el sol día por día,
podrán cantar las aves su canción,
y cada planta del jardín amigo
podrá dar una flor...

Pero hasta que no vuelvas a mi lado
a embriagarme en los besos de tu amor,
no encontraré bellezas ni armonías
ni en la flor, ni en las aves, ni en el sol...
(Rima VII)

Primero fue, pues, al amor que rindió culto la voz inspirada de su verso y en sus rimas el sentimiento gira alrededor de la imagen seductora de una joven que suscita fervorosamente su canto. Todo el libro es un solo poema donde el motivo gira en torno a los sinsabores de la ausencia. Lo que está cercano, todo lo que vieron juntos, o lo que fue mudo espectador de sus diálogos; de sus quimeras, de su andar enamorado, cobra cálida presencia, se llena de dulzura, porque trae el recuerdo de momentos felices. En sus versos el amor se fortalece, aun en la soledad y se torna un pensamiento cada vez más obsesivo; se eterniza con los murmullos de la inmensidad; su corazón es como esas caracolas que guardan por los siglos el rumor del mar. En la reminiscencia el alma está consigo misma y con la presencia invisible de la fuente de su canto.

La ausencia, en sus rimas, tienen las dimensiones de la cuesta que debe ser vencida, ofrece la perspectiva de la barranca, y el premio de la cúspide ayuda a intentar la proeza de alcanzarla; allá en la cima espera la recompensa de la amada que llenará de dicha

su corazón:

Apaga corazón tus inquietudes,
deja el tiempo pasar,
como se van las horas una a una,
así se irá tu mal...

¿Que es muy dura la cuesta de la ausencia
para poder seguirla con quietud?
Ella también la sube, y, sin embargo,
no llora como tú... (Rima X)

Sería un error desmenuzar estas generalmente breves y sensitivas rimas, donde el diminutivo empledo con profusión está colmado de tierno afecto y el vocativo, también más que frecuente, sirve para aludir a quien fuera origen de su verso. En la mayoría de las estrofas, los puntos suspensivos tienen el valor de una figura literaria que condensa todo aquello que las palabras no alcanzan a decir y que en este tipo de poesía debe poner la sensibilidad del lector para completar toda la eficacia poética de las rimas:

Así en tu vida ronda el alma mía
embriagada de amor y juventud...
¡Sí! ¡Mi alma es como una mariposa
y tú como una lamparita azul! (Rima XI)

El autor, poeta en ciudad extraña, paseará, soñando pretéritos, su melancolía por las calles, donde la niebla del alba, los lentos crepúsculos de otoño, las tardes esclarecidas o la rotunda luminosidad del día, tendrán la eficacia de acrecentar la indefinible tristeza de la ausencia

Junto a la nostalgia vendrán siluetas borrosas, distantes, como dibujadas por un pulso emocionado, temeroso Hondas imágenes de una casa y un patio, de los bancos solitarios y los árboles añosos de una plaza, desde cuya profundidad ve avanzar la figura, transparencia y sonrisa, de la ausente a quien su pensamiento enamorado pone a la altura del lucero. El poeta se rodea de voces cariñosas, de tantas tardes transcurridas juntos, de frases que aun triviles y repetidas tienen el asombro de lo inédito, de sueños que en el espejo del agua le devuelven mutiplicado un rostro feliz y conocido. Su intención sería forjarle una red de metáforas para rescatarla del tiempo y la distancia.

En la rima XLII, posiblemente una de los más logradas y personales de su libro, nos encontramos con que después del fugaz retorno

sigue la siempre emotiva despedida:

Hoy la separación pondrá de nuevo
una nota de duelo en nuestras almas,
una humedad sincera en las pupilas
y un poco de tristeza en la mirada...

Hoy otra vez el viento de la ausencia
vendrá a soplar las velas de mi barca,
pero no pienses nunca que por eso
hacia el olvido levaré las anclas...

Tú bien sabes que sólo
en el celeste puerto de tu alma
la barca errante de la vida mía
halla serenidad y venturanza.„

Por eso nuestro adiós será tan sólo
como un tierno decir ¡hasta mañana!
Y, al separarnos, cantará en nosotros
como una alondra amiga la esperanza...

"Cardos en flor" publicado hacia 1923, fue su primer ensayo literario dado a la imprenta, y aunque se inicia también con una poesía intimista, nos encontraremos en su interior con una diversidad temática que no nos brindara la colección ya comentada. La primera parte dedicada a "El amor", ofrece las mismas características que las rimas en lo que concierne al sentimiento, no así en el aspecto formal, ya que ahora la composición predilecta habrá de ser el soneto; siempre preferido por los grandes poetas y al que Delio Panizza se inclina desde sus versos iniciales. Los móviles son simples: la primavera, el encuentro, la lluvia, la paz del hogar y unos pocos más, porque el autor pareciera tener premura para entrar en las otras facetas de su canto. Sin embargo dentro de esta poesía no comprometida, directa, ingenua y agreste como él mismo la calificara en la página inicial, hallaremos prueba cabal de que, si bien la lírica del autor entrerriano aparece masivamente dirigida a un tipo determinado, a una temática única, tuvo también, fugazmente, otros aspectos en los que lució con un brillo semejante.

En "La vida", segunda parte de "Cardos en flor", continúa predominando el soneto, aunque no desdeñó emplear otras formas métricas, como ocurre en "El atardecer" que nos trae el recuerdo del huerto de Fray Luis de León. Escrito en una estrofa semejante a la oda del poeta salmantino, nos brinda la misma sensación de paz,

la misma armonía del cielo en la tierra:

¡Qué dulce es el concierto
de los pájaros sueltos en mi huerto!
¡Qué amable su canción y qué sentida
bajo este cielo abierto
a todos los encantos de la vida!

Cae la tarde: en tanto
se va apagando el delicioso canto;
y por la faz del cielo, ardientes, bellas,
como perlas de llanto,
van rodando, una a una, las estrellas;

Titilan, desaparecen,
como insectos de luz, y reaparecen
en el azul, de a ratos más oscuro;
hasta que al fin, con puro
y magnífico brillo resplandecen.

La noche va llegando;
los pájaros sus trinos van callando
y yo, desorientado, adolorido,
me he quedado soñando
bajo el árbol más verde y más florido... (Atardecer)

En esta misma colección nos enfrentamos por vez primera con un tema que será de los preferidos del poeta, a tal punto que todos sus poemas los habría de fechar en ese selvático lugar de la geografía entrerriana. La sugestión del motivo es muy honda como lo serán otros de sus libros posteriores, y tan evidente que un estudio detenido de sus versos bien podría guiarse, dejando de lado el orden de sus publicaciones, por la resonancia de cada asunto: la montonera, la figura de los próceres, el gaucho, los caudillos, Montiel:

Viejo boscaje inmenso de pétrea fortaleza
que resiste el flechazo de la lumbre del día!
En su pecho indomable y en su oscura maleza
se templaron las cuerdas de la gaucha hidalguía!

Y, ante el vasto misterio que absorto reverencio,
mi alma, como un jilguero, se pierde en la espesura
y yo me entro en la selva saboreando el silencio!!

La naturaleza en toda su grandiosidad tiene cabida en las cuchillas: el monte y la grávida maleza oponen una espesa coraza

a la luz del día que no puede llegar a los pies de los árboles gigantescos. Y canta, también, al algarrobo como una semblanza de su propia estirpe, de su mismo cuño. Seco, mas altivo; solitario en la loma, pero señero guardián de la espesura; sin hojas, carcomido, aún se mantiene enhiesto como desafiando la furia de los vientos:

Se le ve solitario desde lejos,
dominando las lomas
y alzando sus nervudos brazos viejos
cargados de bandadas de palomas...
Y, a veces, su bandera
de amor, suele agitar entre sus ramas
alguna florecida enredadera. (El algarrobo seco)

En otros casos es el mate, ánfora llena de recuerdos, fiel compañero de muchas noches de su vida, el origen de sus versos. Mas los móviles de esta parte de su obra, ya anticipan aquellas cualidades que habrán de ser comunes en su canto. Insensiblemente busca el tema social, y aquella altivez de su carácter para defender lo humilde, para cuidar todo aquello que hablara de tradición o de belleza, se pone de manifiesto en la iracundia del poema en que fustiga a quienes han dispuesto que sean talados los añosos y centenarios árboles de la plaza Ramírez. Aquel episodio provocará la indignada réplica de su verso y dará una muestra de la firmeza de su acento cuando se trate de defender la rectitud de una causa. Su decir señalará a aquellos hombres..." ¡que tiene tan pequeña el alma!". Su amor a la naturaleza no concibe que haya quienes no sepan valorarla, ni sientan la poesía de los árboles. Y su prédica admonitoria, desafiante llega hasta la requisitoria de implorar la ayuda del Señor para que el hecho no se consume.

Si este episodio no fuera por sí sólo expresión cabal de la grandeza de su corazón, tendríamos, para apreciarla, que volver los ojos a su vida dedicada a defender lo justo, a exponerse por la razón, a batirse con medio mundo por sostener lo que su juicio considerara ecuánime

La tercera parte de "Cardos en flor" será la dedicada a cantar las hazañas de nuestros próceres y de nuestros gauchos. Prevalecerá el poeta civil, comprometido con los héroes y con la patria, cuyo verso habrá de ser, por sobre todo, épico y visionario. La inspiración vendrá de lo profundo de la argentinidad en la voz del recuerdo y de las tradiciones. Su verso dejará el tono sentimental y apasionado de su

primera época para virilizarse y enronquecerse en el elogio de todo lo que conforma la idiosincracia de nuestro pueblo, de todo lo que fuera argumento de la gesta.

Su mente pudo plantearse la misma e inquisidora pregunta que sobre el ayer se formulara Manrique, pero no se limitó a dejar constancia de su paso, sino que se afanó por revivirlo y mantenerlo latente en las cálidas estrofas de sus poesías. Ahora el autor se encuentra en su medio, se reconoce en su poemas. Los cantos de la tercera parte son ya un anuncio de los grandes temas y de sus grandes amores: Urquiza, el Colegio, la Frater, el héroe anónimo, la Raza .

Por otra parte, ya dentro de la poesía civil de "Cardos en flor", los títulos hablan de su propio temperamento "Sé fuerte" preludia por entonces la tónica de lo que será su vida: una lucha constante, un aferrarse siempre a la verdad y a la justicia, por sobre todas las circunstancias y las incomprensiones. "Sé fuerte" debió repetirse cuando su conducta señera era puesta a prueba como el seco algarrobo de sus versos por la fuerza de los vientos. Pero su entereza en la que asomaba la viril reciedumbre de Almafuerte no cedió ante los embates de la vida, y se dio por entero al amigo con la misma confianza del gaucho que cantara. En la palestra de la existencia, donde bien sabía que no siempre el mejor llega primero, jugó cuantas veces fue necesario su prestigio por defender una conducta o mantener una palabra. Y su verbo encendido, apasionado, se alzó en prédica vigoroza para salvar algún olvido injusto o para defender las cosas del terruño.

"De tierra adentro" y con más evidencia "Dianas heroicas", publicado algunos años después, revelarán su inclinación natural hacia lo épico, hacia su sino de poeta consustanciado con las voces de la patria; una patria como él la sintió: la hechura de sus héroes, la obra de sus gauchos, el fruto de sus hijos. De un pasado en que la palabra valía por sí misma, y el sí implicaba el poder de una orden; de cuando se ofrendaban en los altares de la república las vidas y el trabajo, y los hijos se ofrecían para formar ejércitos, y el criollo extendía en la franqueza de su mano hasta su casa.

Delio Panizza continuará siempre fiel a sus motivos y aun su libro póstumo constituye sólo la reflexión y el asombro del poeta tradicional ante la soledad y el misterio del mar. No cambiará después y, paradójico, lo raro hubiera sido que cambiara. ¡No podía cambiar! quien, como él había recogido con amor cuanto le hablara de un ayer pletórico de emociones y de recuerdos; quien como él rememoraba con sólo tocar la tierra, todo lo que en su historia se escondía. Su

sentido de poeta fue el del aeda, el del viejo juglar con quien viajaba la epopeya.

Si, como dijéramos, su verso tuvo inicialmente por destino al amor, se dio luego por entero a la Entre Ríos que tanto quisiera y, desde luego, a la patria grande de sus sueños. En "De tierra adentro" nos encontramos con este cantor de las cosas olvidadas que recoge el acento del terruño y forja el poema encendido, eufónico, aún no repetido; altanero como los algarrobos de Montiel, vibrante y aun presuntuoso con la seguridad de los años juveniles:

Vengo de la selva enmarañada
donde teje su amor la madreselva
rindiendo como el alma de la selva
su aroma de mujer enamorada...

Hijo soy de mi monte... tengo el alma
como sus algarrobos altanera,
suave como una flor de enredadera
y recta como el tallo de su palma!

En el libro citado en último término, editado en 1926, una estrofa tradicional vendrá a compartir sus preferencias con el soneto. Y es en décimas que Delio Panizza habrá de revivir todo lo heroico y las cosas humildes del pasado. Así irá desplegando ante nosotros los cuadros de antaño, los objetos relegados al recuerdo, todo lo que lo apasionaba y a lo que canta en décimas vehementes, aun cuando, como en algunas ocasiones ocurrirá, la poca materia poética del motivo le hiciera luchar vanamente por cantarle en versos elevados, por redondear cabalmente la estrofa, o mantener a un ritmo acorde la calidad lírica de su canto. El lazo, la espuela, la carreta, la carrera de sortijas, el mojón, la manta, entre otros muchos, constituyen la temática de la primera parte de esta colección que culmina con una galería de retratos en la que se suceden figuras respetables de nuestra provincia, cuya semblanza traza con su proverbial eficacia, cifrando en dos o tres rasgos las características salientes de cada una. Aquí lo podemos observar, no obstante la brevedad de los fragmentos que elegimos:

Honorio Leguizamón

Fue en la acción como un cuáquero profeta,
con firmeza y coraje de soldado
y corazón y verbo de poeta...!

Máximo Alvarez

Alegre zocarrón, dicharachero,
aún lo veo pasearse por el aula,
inquieto como un león entre su jaula,
locuaz y sabio, cándido y severo.

Diego Fernández Espiro

Bohemio, audaz y estoico visionario,
lanzaba su romántica ternura
sobre el tosco puñado de amargura
que recogía en el combate diario...

La décima en cambio va a recordar las cosas humildes que fueran las prendas del gaucho, compañeras de su vida ruda de soldado:

La Lanza

Tal vez tu moharra imprecisa
en las tacuaras lustrosas,
fue de las huestes de Rosas
o los lanceros de Urquiza!
Pero fuera tu divisa
porteña o del litoral,
tu acero, siempre leal,
al gaucho que lo esgrimía,
fue nota de bizarría
para tu marcha triunfal!

En "De tierra adentro" canta también en décimas a "La corrida de sortijas":

Se eleva el arco de flores
de espinillo coronado,
profunsamente adornado
con banderas de colores;
desfilan los corredores
en dos bandos divididos,
y los pingos engreídos
se encabritan y escarcean,
y las gentes victorean
a sus hombres preferidos...

Pero no se limitó únicamente a las estrofas señaladas, sino que empleó con idéntica eficacia otras combinaciones, una de las cuales tiene la forma del soneto, pero desarrollada en largos versos de dieciséis sílabas:

La espuela

En los lindos pericones arrullaban a las mozas
el rumor de las espuelas y la voz del paladín;
y en el suelo iba quedando -como estelas caprichosas-
la señal de las rodajas al pasar el bailarín.

Los poemas de Delio Panizza nos recuerdan la obra de otro artista que en distinta esfera –la pintura– tomara también como motivo dominante de sus telas lo esencialmente criollo. Nos encontramos en sus versos con que emplea las palabras, en cuanto a su poder eufónico y significativo, con la misma generosidad que utiliza el color el gran artista argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós. Efusión y efecto rotundo del color y la palabra son las cualidades más salientes en ambos casos. El aspecto expresivo de nuestro poeta se distingue, muchas veces, por la grandiosidad de la imagen, por una tendencia a plasmar lo desmesurado, y una propensión, a veces excesiva, proclive a caer en la ampulosidad, por grabar el aspecto meramente bélico o heroico. Pero esta debilidad en la poesía del autor entrerriano era un riesgo que naturalmente debía afrontar la vehemencia de su canto, que, por otra parte, tiene a su favor la pureza de su acento invariable a lo largo de todos sus libros.

Oh, musa de mis pagos entrerrianos,
en la palma desnuda de mis manos
está mi corazón...!

Con estas palabras de su "Ofrenda lírica" anuncia sus "Dianas

heroicas" en las que en un estilo cada vez más depurado, con mayor justeza en la imagen y una menor dispersión de palabras, vuelve a enfocar móviles conocidos. Han transcurrido casi diez años desde "De tierra adentro" y no han pasado en vano. El poeta busca ahora, sin perder su acento proverbial, con economía de palabras, una expresión cabal; se nota además que no se ciñe a estrofas conocidas, hay mayor libertad en este sentido y prueba de esa evolución en el tratamiento de asuntos similares podremos encontrarla comparando las décimas al palacio San José, de sus primeros libros, con los versos que ahora el mismo tema le sugiere. Son una serie de poesías inspiradas en distintos aspectos del mismo motivo: el viejo castillo feudal, de las cuales reproducimos: "Evocación", donde contrasta con la sencillez inicial, la evocación grandilocuente de los versos finales:

Los pinceles de Blanes
se han detenido en las paredes blancas
historiando paisajes,
documentando escenas y batallas.

Pero de tantas glorias estupendas
la más hermosa falta,
aquella que recuerdo
en el canto que el héroe me inspirara:
el día aquél en que el caudillo puso
la razón y la ley sobre la espada! (Dianas heroicas)

Ya en la década del cuarenta el autor se haya en su plenitud y en ese sentido su obra "Montonera", editada en esta época, significa un paso importante en el que se reúnen las características que antes hemos destacado. Si tuviéramos que elegir un poema en el que se hallen todos los méritos de Delio Panizza dentro de la poesía de tono eminentemente épico, nos quedaríamos precisamente con la que da título al libro. Vigorosa y realista evocación de la cargas gauchas sugerida por una escultura del artista argentino don Horacio Juárez. Allí están descriptos, con admirable perfección, sus montoneros, y tal es la fuerza de las imágenes que nos parece realmente verlos pasar raudos como el viento "camino a la eternidad":

Era chica la tierra para tanta pujanza;
pasaron como un viento rumbo a la eternidad,
escribiendo en la historia con su acerada lanza,
una sola palabra ¡libertad! ¡libertad!

Tuvieron el empuje supremo de la ola,

fueron carne y espíritu y esperanza y turbión;
y allá donde flameaba su altiva banderola
ponían con el gesto su propio corazón.

Acaso no tenían conciencia de su idea,
luchaban por instinto por un mundo mejor;
pero en el campo hirsuto de la brutal pelea
sabían de hidalguía, blasonaban de honor...
(Montonera)

Como dijéramos casi al comienzo fue Montiel otro de sus temas preferidos; desde diversos ángulos, bajo estados emotivos distintos, habrá de enfocar la grandiosidad de la selva, el verdor de las cuchillas junto al arroyo murmurante. El esplendor agreste de Entre Ríos será un poderoso imán para su verso que volverá a repetir en profusión de imágenes la visión multiforme de la espesura. Cíclicamente su inspiración recae sobre objetos ya conocidos, y entonces su verso rivaliza en figuras para plasmar alguna perspectiva no explorada del tema de su canto. En "Montonera" insiste en darnos la dimensión lírica de los próceres y de los caudillos; las excelencias del Palacio, de la Frater y del Colegio, a las que se agrega un cúmulo de poesías de circunstancia: las ofrendas, los envíos, los no pocos versos escritos para loar a un amigo, a un poeta de su predilección, o simplemente para mentar un hecho, ya sea para alabarlo, si lo merecía, o para señalar sin reparos ni obsecuencias todo lo que pudiera contener de errado y perjudicial para la comunidad.

No hay dudas que en su poesía predominan, como deslumbrantes estallidos, aquellos cantos hechos para alumbrar la epopeya de la tierra; sin embargo entre el barboteo de tanta metralla suele surgir de tanto en tanto, como un breve descanso, un tema sencillo sobre la paz hogareña, la quietud del campo, la emoción de un paisaje o el emotivo significado de un gesto o una palabra. Así ocurre, siempre dentro de "Montonera", con el decir de "Primavera", donde el poeta cantará a la estación desde su Montiel querido:

...El río en cuyas costas arenosas
han parado el vuelo algunas garzas,
el verdor que recién está naciendo
en los sauces que bordan las barrancas;

la mancha oscura de los sarandíes
donde atisba una nutria a flor del agua;
el tronco protector donde campea

el metálico lomo de una iguana;

el grito de los pájaros alegres;
el relincho de un potro en la hondonada;
el silencio que a ratos señorea
como un manto de grave aristocracia;

y sobre todo, como un don inmenso,
como un regalo de inefable gracia,
este aroma tenaz del espinillo
que nos envuelve en su dorada llama!
(de Montonera)

Si "Montonera" significa, como "Guitarras y lanzas", una esperada y multiforme expresión de estilo épico; en "Lira de hierro", en cambio, nos enfrentamos con el poeta ciudadano que atisba en todos los rincones de su ciudad, en el corazón de sus copobladnos y en el desempeño de sus hombres de gobierno. No es que falte el verso patriótico, aclaramos, ni los retratos de próceres, ni "Una epopeya de jaguares" que habla, si bien de gesta, de una historia reciente; pero por sobre los temas ya comunes, el interés lleva al lector a la poesía civil que llena la mayor parte de las páginas de "Lira de hierro". Así desfilan títulos tan sugestivos como los de: "Servidumbre", "Consigna", "A la juventud", "La calumnia", "Políticos", "A un traidor", "A un escriba", "En una oficina", "Fantoche", etc.. Cabrá en estos versos su frase aguda y penetrante para desenmascarar todo lo falso; para denunciar la injusticia, para premiar un gesto noble; para fustigar al que abandona la senda del bien, al que lucra con los dineros del Estado, al que usurpa títulos que no le corresponden, al que medra con la delación, al que hace de la política una ocupación subalterna; al que escuda su inferioridad tras la calumnia. Se nos ofrece así, como en los antiguos cancioneros medievales una antología de cancioneros de escarnio en las que el verso se actualiza y compromete como sólo podía esperarse de la voluntad y el temple del poeta, poco inclinado a marginar la senda, cuando debía actuar con coraje y valentía.

Se podrá argüir que sus poemas aparecen aquí crudamente politizados, pero cabe destacarlo desde un principio, con un punto de mira alto, elevado, buscando con una poesía de cuño social y militante, inclinar hacia la justicia, descubrir el error, señalar la ruta equivocada o simplemente vituperar lo bajo y todo aquello que a su juicio sólo condujere a la confusión y al engaño. Además en este

libro, "Lira de hierro", como un trasfondo musical, se escuchan las resonancias de los versos de Almafuerte. Tal como el acento del gran escritor de las "Evangélicas" y de "Apóstrofe", en su intención de látigo, en su verdad, esgrimida con arrojo, en su afán convicente de tribuno, suenan los poemas de Delio Panizza. Son versos de combate escritos con la vehemencia que la justicia reclamaba. De ellos recogemos las estrofas de este soneto, que si acusa el tono admonitorio del maestro, tiene suficiente originalidad para suscitar la admiración de sus lectores:

No. No puedo caer en el estulto
afán de prosperar con lo perverso;
prefiero resistir el hado adverso
luchar de frente y meditar oculto.

No. No puedo dejar de hacer un culto
de lo noble, lo cándido y lo terso
ni puedo transformar mi amado verso
de conjunción de amores en insulto.

Prefiero ir por mi senda humildemente
pero poder alzar alta la frente
ante cualquiera que me cierre el paso;

no me importan los triunfos del dinero;
quiero ser como el sol, cuando mi ocaso
llegue, quiero brillar como de acero. (Lira de hierro)

En sus poemas aparece la crítica política nunca velada, porque siempre supo darse íntegramente por lo que creía verdadero y embanderarse, como en todo momento lo estuvo, allí donde le pareció más justo, donde se conformaba su claro sentido de la libertad como el bien más preciado de la condición humana. "Lira de hierro" está formado por más de un centenar de sonetos de circunstancia, de lucha, de batalla; un libro al estilo de Sarmiento, con su verso como como arma, como daga, agudo, incisivo, demasiado apasionado, a veces; olvidado inconscientemente, en otras, de que también en alguna manera los caudillos fueron tiranos de la plebe. Poesía en la que tampoco falta el sentimiento de la vida y de la muerte;

¿A qué clamar en contra de la vida
y contra quién clamar por su destino?
Si uno solo es el fin de su camino

cualquiera sea la senda prefendida...

Y si la muerte ha de llegar no obstante
marchemos noblemente hacia adelante
a plena luz y a todo corazón. (Lira de hierro)

•

•

Tuvo la voluntad de no detenerse ante el obstáculo; ni lo amilanaron las ruindades de la vida; su empuje avasallador le llevó a enfrentarse con todo aquello que pecara de arbitrario o despótico. Su módulo poético fue simple, se fundaba como su existencia sobre lo verdad y la justicia. Su obra fue de cielo abierto, sin repliegues, ni esoterismos: clara y cabal.

Quitadle a sus poemas, como pedía León Felipe, todas las figuras, su ampulosidad y su entusiasmo, la elocuencia y el giro desmedido; podéis quitarle todo lo grande y lo superfluo, desatender la imagen, la frase esculpida a lanzasos y los versos encabritados como los bridones de sus gauchos, y aún quedará ondulando sobre su poesía el acento enamorado del acerbo nativo, su fervor encendido de juglar de epopeya.

Dejémoslo con sus arreos de montonero de lo bueno y de lo justo, como un moderno don Quijote que quiso resucitar un mundo que no podía volver; pero que está allí, trás de nosotros, alzándose del fondo del pasado en los murales de la historia, donde los arquetipos guardan ya en silencio las reliquias de un ayer, de cuya épica proeza son obra los días que vivimos

No juzgaremos todos su libros, reconocemos sí que algunas veces pudo exagerar su canto, abusar de la hipérbole, repetir los motivos de sus versos, o, en fin, disonar con lo que dictaba la nueva poesía, hasta caer en lo que ésta ya negaba; pero fue por ser como el algarrobo vertical y señero, porque creyó que era más justo vivir aferrado a ese pasado tan fecundo e ilustre y morir con él sin traicionarlo jamás. Y el poeta consciente de lo que más quería supo ser fiel a su destino.

La unidad armoniosa de una vida,
la luminosa dignidad de un alma,
no es siempre soledad, lago de calma,
estrella grata, lámpara encendida:

no es la azul trepadora florecida
en el erecto tallo de la palma,
ni el canto venturoso con que ensalma
el corazón de la tarde anochecida...

Aquello se consigue en dura brega
con uno mismo y con el mundo todo
en busca de algo a lo que no se llega:

¡Conquista que tan sólo el fuerte labra
haciendo iluminar su propio lodo
con el fulgor del verbo hecho palabra! (Lira de hierro)

C. del Uruguay, 1966

EL CONGRESO DE TUCUMAN EN LAS NOTICIAS DE LA PRENSA PORTEÑA

Por OSCAR F. URQUIZA ALMANDOZ

"Allí (en los periódicos) el futuro historiador buscará los materiales para completar el cuadro de aquellos héroes que han aparecido ya sobre el horizonte; las acciones memorables de éstos pasarán intactos a la posteridad, y sus laureles, sin ser marchitados, alcanzarán los siglos venideros."

EL INDEPENDIENTE, Bs. As., 1815

INTRODUCCION

Leguas y más leguas por polvorientos caminos provincianos. Monótono traqueteo de galeras adormilando a viajeros extenuados por la distancia y el calor Por fin . . . ,Tucumán.

Ojos curiosos abiertos para paisajes nuevos. Tranquilidad de haber llegado a destino, a ese destino que imperativamente les señalaran los pueblos comitentes. Los diputados de las Provincias Unidas de Sud América van llegando a la tierra norteña que, en el correr de pocos años, fuera tantas veces escenario de hazañosas ocurrencias.

Mas no hay calidez en la recepción. Evidente inquietud desazona los espíritus. Hacemos fe en las palabras con que un distinguido sacerdote escribe a Fray Cayetano Rodríguez expresándole su pesar porque su ciudad ha sido elegida sede del Congreso. A lo que el fraile porteño responde: "Ahora encuentras tú mil escollos para que el Congreso sea en Tucumán . . . ¿Y dónde quieres que sea? ¿No sabes que todos se excusan de venir a este pueblo de Buenos Aires, a quien miran como un opresor de sus derechos que aspira a subyugarlos? ¿No sabes que el hombre porteño está odiado en las Provincas Unidas o desunidas del Río de la Plata? ¿Qué avanzaríamos con un congreso donde no

haya de presidir la confianza y la buena fe?" (1)

Manuel Lugones, en su "Crónica tucumana de la Independencia", explica el por qué del escaso auspicio con que la opinión pública acoge la decisión de reunir el Congreso en la ciudad extendida al pie del Aconquija. Los pueblos del norte han sufrido la adversidad de una guerra que roba sus hijos y empobrece sus vidas. Tucumán no es excepción Y entonces, con razón, se piensa que "a las angustiosas inquietudes vividas desde 1810 se sumará la situación no menos crítica de hacer de Tucumán el centro transitorio o definitivo del Congreso y del gobierno, expuestos siempre a las inevitables asonadas y revoluciones que se venían repitiendo desde 1811 con desesperante regularidad".

Claro está que una vez llegada la hora gloriosa que el destino tiene reservada a los pueblos en la forja de su historia, el entusiasmo independentista vence inquietudes y disipa temores. Auténtico júbilo tucumano dilatado en toda la extensión de la patria nueva. Los momentos entonces vividos han sido recogidos en los vívidos relatos de Groussac y Albarracín.

Pero Buenos Aires está lejos, muy lejos. Y otros problemas de magnitud la preocupan: Las derrotas en la frontera norte, la cuestión con Santa Fe, el pleito con Artigas, el peligro de la expedición española, la invasión portuguesa.

¿Qué representa el Congreso para la opinión pública porteña conmovida por tantos y tan trascendentes acaecimientos? ¿Qué dimensión cobra la faena congresista en la antigua capital del virreinato? ¿Cuántas y cuáles esperanzas se cifran en la decisiva reunión, en momentos que otras esperanzas yacen trizadas por los cuatro rumbos de la América? ¿Cómo recibe la ciudad del puerto la noticia impar de la declaración de la independencia?

A estos interrogantes trataremos de contestar. El desarrollo del proceso independentista ha sido tratado con maestría y amplitud por distinguidos historiadores. Nuestro propósito es, ahora, mostrar otro aspecto del problema, Dar la imagen de cómo "se vivió" en Buenos Aires el Congreso General que se desarrollaba en tierras lejanas; qué se conoció de él en el correr de 1816 y qué repercusión tuvieron sus más trascendentes resoluciones.

Pretendemos, así, completar un cuadro que facilite la actitud mental de ideal contemporaneidad de que hablaba Croce. Para ello hemos recurrido a las noticias de la prensa periódica porteña. Porque como lo expresara Manuel Moreno en el pensamiento que nos sirve

(1) Cfr. MANUEL LUGONES, "Crónica tucumana de la Independencia" en HISTORIA, No. 5. 1956

de epígrafe, es allí, en los periódicos, donde el historiador buscará los materiales para completar el cuadro histórico de un acontecimiento o de una época.

Siempre que se ha querido dar un testimonio periodístico de la reunión del Congreso o de su labor, se ha recurrido a la "Gaceta" o a alguna que otra página de "El Censor". Sin embargo, otras hojas periódicas porteñas impresas en 1816, se han ocupado de tan importante tema. Es necesario, pues, recurrir también a esas fuentes, "La Prensa Argentina", "La Crónica Argentina", "Los Amigos de la Patria y de la Juventud", "El Observador Americano", "El Independiente", "El Desengaño", "El Redactor", son periódicos que, unidos a los dos mencionados con anterioridad configuran el panorama completo de la prensa de Buenos Aires en 1816. (2)

De la prolija compulsa realizada sobre ese material, hemos obtenido los datos que nos permitirán satisfacer los interrogantes que más arriba dejamos planteados.

I. – EN VISPERAS DEL CONGRESO

Desde el mismo momento que el Estatuto Provisional de 1815 estableció en su artículo 30 de la sección III, cap. I, que el Director de Estado debía invitar "a todas las ciudades y villas de las Provincias interiores para el pronto nombramiento de Diputados que hayan de formar la constitución, los cuales deberán reunirse en la ciudad de Tucumán, para que allí acuerden el lugar en que hayan de continuar sus sesiones...", el Congreso, apenas proyectado en futuro, comenzó a ocupar las páginas de los periódicos porteños. Que es lo mismo decir que inquietó las conciencias y agitó los espíritus, plenamente receptivos a los nuevos estímulos patrióticos.

Una carta inserta en la "Gaceta" del 14 de octubre de 1815, nos da la pauta: " .ahora no se piensa sino en Congreso –decía– y en que éste nos dé una constitución, ni tampoco hay un otro objeto que nos interese tanto..."

Tres aspectos previos a la magna reunión merecieron la atención de la prensa. Ellos fueron: 1º) La elección de diputados; 2º) la forma de gobierno que debía adoptarse; 3º) las esperanzas en que el Soberano Congreso diera solución a los graves problemas que afligían a las Provincias Unidas del Río de la Plata.

Respecto al primer punto, la primera noticia que hemos localizado

(2) Excluimos como fuente de nuestro estudio a EL REDACTOR por razones obvias.

fue la dada por la "Gaceta" del sábado 26 de agosto. Muy escueta, por cierto. Sólo informa que "La Junta electoral procedió a la elección de Diputados para el Congreso, y recayó en los ciudadanos siguientes: Dr. D Pedro Medrano, Dr. D. Juan José Paso, Dr. D, Antonio Saenz, Dr. D. Esteban Agustín Gazcón Dr. D. José Darregueira, Dr. D. Manuel Tomás Anchorena, Fray Cayetano Rodríguez.

Mas si parca fue la Gaceta, otro periódico, en cambio, le dedicó un número entero. Nos referimos a "El Censor", que en su Nº 2, trató al asunto con singular amplitud. En varias páginas, su redactor, D. Antonio José Valdés se refirió a la elevada misión que a los diputados electos les competía. "Ciudadanos diputados al Congreso de las Provincias Unidas –comenzaba el artículo– el arreglo de sus primeros intereses que los pueblos confían a vuestras virtudes y talentos pide de vuestro deber la más integra y meditada conducta en encargo tan delicado, y de tan notable trascendencia"

Luego de fijar los lineamientos generales de los que, a su juicio, no debían apartarse, terminaba: "Tales son, ciudadanos representantes, las bases principales en que creo que fundaréis vuestras operaciones. Y ojalá que ellas sean tales que todas las provincias animadas de igual conformidad, depongan sus resentimientos, y conspiren a la unión y organización de una forma de gobierno capaz de labrar el fomento de esta parte de América, haciéndola respetable en el rango de las naciones" (3)

Respecto del interés que el acto electoral despertó entre los ciudadanos de Buenos Aires, Vicente D. Sierra ha dicho: "La ciudad fue dividida en cuatro circunscripciones. Dispuestas así las cosas, el 14 de agosto se llamó a votar, lo que ciertamente no provocó ningún interés en el electorado de la capital como lo demuestran las cifras, a saber..." Y seguidamente da los votos obtenidos por cada uno de los electores, puesto que la elección de diputados, según lo dispuesto por el Estatuto Provisional, debía ser de segundo grado. El elector más votado fue el Pbro D E. Zavaleta, con 170 sufragios y el Pbro. D. Antonio Saenz, el menos votado, con 59 sufragios.

La afirmación del Dr. Sierra deja la sensación de que las elecciones para la designación de diputados porteños al Congreso

(3) EL CENSOR, Nº 2, 1 de setiembre de 1816; reproducción simil tipográfica, en BIBLIOTECA DE MAYO, Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina, tomo VIII, Periodismo, Buenos Aires, 1960; publicada por el H. Senodo de la Nación bajo el asesoramiento de los distinguidos historiadores Ricardo Piccirilli. José Torre Revello y Héctor M. Cohan. Conceptuamos a esta publicación, el cuerpo de documentación más extenso y orgánico de los editados hasta la fecha

de Tucumán estuvieron signadas por la frialdad y la indiferencia. No lo creemos así y lo dejaremos demostrado.

La elección que nos ocupa no tuvo más ni menos éxito numérico; no despertó mayor ni menor interés que otras que se realizaron por la misma época en la ciudad de Buenos Aires. Un solo ejemplo bastará para confirmar nuestro aserto: las elecciones "para proveer los empleos concejiles" –según rezaba un titular de la "Gaceta". Téngase en cuenta que ninguna otra elección podía interesar tan directamente a los ciudadanos porteños, como la señalada para renovar las autoridades municipales, las de ese secular Cabildo de Buenos Aires, harto vinculado a los episodios más importantes de la vida de las Provincias del Plata, antes y después de la Revolución de Mayo. Además, también se trataba de una elección de segundo grado en la que, de acuerdo a lo dispuesto por el Estatuto Provisional, los ciudadanos de las cuatro secciones en que se había dividido a la ciudad, debían elegir los electores que, a la postre, eligirían las autoridades del Cabildo. Pues bien, según datos ofrecidos por la Gaceta, la elección para cubrir los cargos de cabildantes para el año 1816, arrojó los siguientes resultados en su fase primaria: Dr. Diego E. Zavaleta, el más votado, 146 sufragios; Manuel Lezica, el menos votado, 69 sufragios; y para 1817, Dr. D. E. Zavaleta, 141 votos, y D. Bernardo Ocampo. 80 votos, teniendo siempre en cuenta sólo los cómputos extremos. (4)

Salta a la vista, entonces, que lo que las cifras de ambos actos electorales están demostrando es que en el correspondiente a la elección de diputados al Congreso General, existió el mismo interés que por cualquier otro de los que se realizaron en aquella época

El 12 de setiembre se reunieron nuevamente los electores a fin de otorgar a los diputados electos las instrucciones correspondientes. Si bien los poderes fueron "amplios a todos juntos y a cada uno de por sí", la junta electoral entendió que debía hacerles "encargos especiales sobre aquellos puntos que juzgan los electores deben tener especialmente presentes".

De ahí las instrucciones contenidas en siete puntos, que sólo fueron recogidas por la prensa algún tiempo después. (5) Entre los aspectos más salientes de las mismas, señalaremos: indivisibilidad del

(4) GACETA DE BUENOS AIRES, Nº 33, sábado 9 de diciembre de 1815, y Nº 84, sábado 7 de diciembre de 1816, respectivamente. Reimpresión facsimilar dirigida por la Junta de Historia y Numismática Americana, tomos IV y V, Buenos Aires, 1912.

(5) Cfr EL INDEPENDIENTE, Nº 1, domingo 15 de setiembre de 1816, en Biblioteca de Mayo, cit., tomo IX, 1º parte.

estado, división de poderes, soberanía popular, poder legislativo dividido en dos o más secciones, poder ejecutivo unipersonal, Constitución de las Provincias Unidas, reformas a la misma etc.

Con igual finalidad se realizaron actos comiciales en las demás provincias, con excepción de las litorales bajo la hegemonía de Artigas. La prensa porteña sólo reprodujo los resultados de la elección cordobesa. Según "La Prensa Argentina", que dio la noticia, resultaron electos: Gregorio Funes, José Cabrera, Jerónimo Salguero, Eduardo Bulnes y Nicolás Laguna (6). Y agregaba: "correspondiendo un diputado a cada quince mil almas resulta que el pueblo de Córdoba y su campaña contiene el número de setenta y cinco mil almas poco más o menos".

Elegidos los representantes de Buenos Aires y proveídas las instrucciones correspondientes, únicamente restaba confiar en que, como resultado de las deliberaciones que se llevaran a cabo en la magna reunión, se pudiese dar feliz término a las aspiraciones de los pueblos comitentes.

Hace mucho siglos que Ovidio dijera: "La esperanza que llega fundada en nuestros propios merecimientos es justa". Y el pueblo de las Provincias Unidas del Río de la Plata sabía de la justicia de su esperanza en constituir un país libre e independiente, que pudiera presentarse jurídicamente organizado ante las demás naciones de la tierra.

Esa fe, esa esperanza en los resultados del futuro Congreso, fue la tónica común de la prensa de Buenos Aires por aquellos días Un solo ejemplo daremos de ello. Lo hemos elegido porque sus características formales lo apartan del cánon de literatura política circulante en la época, En efecto, el martes 5 de setiembre de 1815, por la imprenta de Gandarillas y socios, se tiró en Buenos Aires el Prospecto de un nuevo periódico: "La Prensa Argentina", cuyo redactor sería D. Antonio José Valdés. (7)

Después de las habituales consideraciones sobre las diversas materias que el periódico trataría, se refirió al auspicioso tema del Congreso. Y, por cierto que si esperanzada nació la idea, novedosa

(6) LA PRENSA ARGENTINA, Nº 1. 12 de setiembre de 1815, en Biblioteca de Mayo, cif, tomo VII Sabido es que la representación cordobesa al Congreso estuvo integrada por Pérez de Bulnes, Cabrera, del Corro, y Salguero.

(7) El periodista cubano Antonio José Valdés era también redactor de EL CENSOR. «Se daba así el caso que a merced de una misma pluma se asentían y contradecían según conviniera, los asuntos en las páginas de ambos periódicos"

fue la manera de expresarla. "Y por ahora concluyamos, señor público decía el Prospecto- con el siguiente soneto al futuro Congreso, que aunque impropio de un prospecto es, sin embargo, digno del objeto a que se dirige."

SONETO

A la margen de un río caudaloso
Una infeliz matrona sollozando
De sus hijos estaba presagiando
El destino más triste y azaroso.

Ellos entonces con cuidado ansioso,
Sus parciales discordias abjurando,
Y al interés común sacrificando
Cuanto a la unión pudiese ser dañoso.

Un Congreso preparan que prudente
Felicite de todos el destino.
La noble madre consolada entona

Por este acaso su esperanza ardiente;
Y era el río caudaloso el Argentino
Y era la Patria la infeliz matrona.

II.- LOS DIPUTADOS EN TUCUMAN

Tiempo tuvieron los diputados de Buenos Aires para liar sus bártulos. Recién transcurridos dos meses del momento de su elección estuvo todo dispuesto para la partida. Al fin, el 7 de noviembre se pusieron en marcha rumbo al Tucumán. Pero no todos emprendieron el viaje. Sólo lo hicieron Paso, Darregueira y Saenz. La "Gaceta, que dio la noticia, agregaba: "les seguirán con poca diferencia el Dr. D. Pedro Medrano, y el R. P. Fr. Coyetano Rodríguez; igualmente diputados al Congreso General por parte de este pueblo, según lo que debe esperarse que se verifique dentro de un breve término la suspirada reunión del Soberano Cuerpo, Representante de las Provincias del Río de la Plata." (8)

Un contratiempo inesperado impidió transitoriamente la reunión de todos los diputados porteños en San Miguel de Tucumán. Don Tomás Manuel Anchorena, con algunos problemas de salud, resignó el encargo que el pueblo de Buenos Aires le había encomendado. De ahí que en 16 de noviembre la Junta de Observación, con la firma

(8) GACETA, Nº 30, sábado 18 de noviembre de 1815

de Anchoris, Ruiz, Díaz Vélez y Juan Cristóbal Anchorena, dirigió un oficio al Director de Estado que fue difundido por la "Gaceta". En él la Junta se declaró incompetente para tratar la renuncia presentada por Anchorena, por lo que resolvió se instruyera al pueblo, por medio de bandos y circulares, para que en oportunidad de las próximas elecciones de capitulares, extendieran poder "a los electores por quienes sufraguen con el objeto de que conozca la Junta Electoral en la expresada renuncia, y considerándola legítima proceda a nombrar sujeto que sirva aquel encargo". (9)

Posteriormente D. Tomás M. Anchorena rectificó su posición e inició su viaje rumbo al norte. Tiempo después, la diputación porteña estuvo completa y lista, como los representantes de las demás provincias, para cumplir el mandato de los pueblos.

Pero el camino no fue fácil. Al principio, cuando sólo se hallaba en Tucumán un pequeño grupo de diputados, la incertidumbre en cuanto a la realización del Congreso prendió en algunos espíritus. Era el mes de enero de 1816. El calor del estío tucumano acentuaba la depresión y el escepticismo. Darregueira escribió a un amigo: "Mucho me temo que todo venga a quedar en nada". Atormentadora idea –como bien dice Manuel Lugones– la de haber traqueteado en vano; de posta en posta, las largas y fatigosas leguas de Buenos Aires a San Miguel de Tucumán.

Tres meses habían transcurrido desde el momento en que los diputados de Buenos Aires salieran de su ciudad rumbo al norte. El pueblo porteño se preguntaba por la suerte del futuro Congreso. La escasa o ninguna información brindada en ese lapso –¡qué se podía decir!– no contribuía a disipar inquietudes.

Al fin, en los primeros días de febrero, los lectores de la Gaceta pudieron enterarse de una noticia que, de concretarse, podía poner en marcha el mecanismo del Congreso en un plazo más o menos breve.

El Director de Estado había oficiado a los diputados porteños para que "hallándose reunidos en sus dos terceras partes los que deban componer el Soberano Congreso General, procedan a señalar el día de la apertura de sus sesiones, y que faltando aquel número hagan nueva incitatoria a nombre de este gobierno".

La "Gaceta" finalizaba con esta proposición exclamativa, reflejo de un estado de ánimo colectivo: "¡Cuánto interesa la congregación de nuestros representantes nacionales!" (10)

(9) GACETA, Nº 31, sábado 25 de noviembre de 1815

(10) GACETA, Nº 41, sábado 3 de febrero de 1816

No podía ser más auspiciosa la noticia ni mejor intencionada la actitud del gobierno de Buenos Aires. "El Censor", en su Nº 24, aplaudió el celo del gobierno el que "ha propendido constantemente a la formación del Congreso". Pero el redactor del periódico hizo una observación muy interesante. Entendía que el encargo para fijar la fecha de apertura del Congreso, no debió encomendarse con exclusividad a la representación porteña, sino que debió comisionarse también a diputados de las demás provincias, "pues además de la prudencia que debemos tener por guía, no se encuentra un derecho para la citada exclusión." (11)

La "Gaceta", por su parte, defendió la posición del gobierno Ante la objeción de "EL CENSOR", a que hemos aludido, sostuvo que el Gobierno tomó esa determinación porque no tenía noticias de que se hallasen en Tucumán otros diputados que los de Buenos Aires. y si existen algunos habrán creído conveniente no participarlo a S. E." Agregaba que los diputados porteños habían sido los únicos que se le habían ofrecido, y los únicos que habían demostrado interés por la pronta reunión del Congreso. Y terminaba: "No puede dudarse que habrá infinitos expedientes más sencillos y más oportunos que el adoptado por el gobierno; pero tiene el sentimiento de que no siempre le ocurra lo mejor. Una cosa es cierta a lo menos; conviene a saber que S. E. no obra por espíritu de provincialismo, y que si todos obrásemos y discurriésemos sin él, no habríamos dado ocasión al censor de empeñar tanto su delicadeza." (12)

El arribo de varios diputados de otras provincias y las instancias de los representantes porteños, en cumplimiento de las instrucciones recibidas, determinaron que se fijara la fecha de instalación del Congreso y apertura de sus sesiones.

III.– INSTALACION DEL CONGRESO

Poco más de veinte diputados se habían congregado en la ciudad de Tucumán cuando el verano de 1816 tocó a su fin. Ellos fueron los encargados de proceder a la inauguración solemne de la Soberana Reunión, que se fijó para el 24 de marzo.

El pueblo de Buenos Aires se enteró de la buena nueva, abierta en rumbos de esperanzas, el domingo 7 de abril. La quietud dominical se vio conmovida por una edición especial lanzada por la "Gaceta"

(11) EL CENSOR, Nº 24, jueves 8 de febrero de 1816

(12) GACETA, Nº 42, sábado 10 de febrero de 1816

El periódico había aparecido normalmente el día anterior, sin que en sus páginas se registrara ninguna noticia sobre el Congreso. Era que en momentos en que la "Gaceta" salía a la calle, el Director de Estado había recibido un pliego del Gobernador Intendente de Tucumán, en el que le participaba la inauguración del Soberano Congreso Nacional.

De inmediato, el Director ordenó la difusión de la importante noticia, lo que se hizo por bando y, como dijimos, por el Suplemento de la "Gaceta" del sábado 6 de abril, aparecido el domingo 7. Consta de una sola página y, a la noticia de la instalación del Congreso, agrega: "S. E. (el Director de Estado) espera las órdenes del Soberano Cuerpo para solemnizar este plausible acontecimiento con públicas demostraciones de regocijo, como humilde debido homenaje a la Augusta Majestad de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Entre tanto se anticipa al pueblo tan alegre noticia para que la celebren los que aman de veras la Patria con las más puras efusiones de su gozo. ¡Oh! Pluguiese al cielo que supiésemos aprovechar tan preciosos instantes."

El acontecimiento se había producido en tierra lejana. Pero sus ecos se expandieron por sobre llanos y sierras para golpear con fuerza el corazón de los argentinos. Era una esperanza en marcha que no podía ser ya detenida.

En Buenos Aires debieron cumplirse diversos actos para el reconocimiento oficial del Congreso por parte de las autoridades. "El Censor" dio cuenta de una comunicación oficial del Cabildo a la Soberana Corporación que, junto con la crónica de la "Gaceta" de 20 de abril, nos entera de la interesante ceremonia realizada.

Con fecha 28 de marzo, el Congreso se había dirigido al Cabildo de Buenos Aires notificándolo de su instalación. Además le confirió una honrosa, comisión cual fue la de representarle, a efectos de recibir el juramento de fidelidad y obediencia que debía prestar el Director de Estado.

Se anunció por bando que los actos se llevarían a cabo el 15 de abril. Ese día, en hora de la mañana, la tropa formó desde la fortaleza hasta el Cabildo. El pueblo enmarcó la ceremonia que culminó cuando el Director Interino de Estado, Ignacio Alvarez Thomas, se hizo presente en la sala capitular. Con la solemnidad que correspondía a ese acto religioso –como él mismo lo dijera en el bando que lanzó el 14 de abril y que la "Gaceta" reprodujo en su Nº 52– procedió a jurar reconocimiento y obediencia a la alta dignidad del Congreso, ante el Cabido de Buenos Aires.

Realizado el acto, el Director, las Corporaciones, y los Jefes militares y civiles, se dirigieron al fuerte a fin de que aquél, a su voz, les tomara el juramento de práctica. La "Gaceta", al hacer la crónica de la ceremonia, acotó: "A este tiempo y durante la celebración de un acto tan solemne se hacían sensibles aquellas demostraciones públicas que interpretan la majestad y la alegría del pueblo en las funciones cívicas". (13) Durante tres días, por disposición del gobierno, fue iluminada la ciudad

El público lector pudo enterarse, por la misma "Gaceta", del primer oficio proveniente del Congreso Nacional, como así de la fórmula del juramento prescripta, para todas las autoridades del Estado. La misma decía: "¿Juráis a Dios Nuestro Señor, y prometéis a la Patria reconocer en el presente Congreso de Diputados la Soberanía de los pueblos que representan? ¿Juráis a Dios Nuestro Señor, y prometéis a la Patria obedecer, guardar, y cumplir, y hacer guardar y cumplir fielmente sus decretos y determinaciones? Si así lo hiciéreis, Dios os ayude y si no os lo demande.

Redactada por el mismo Congreso, fue remitida a Buenos Aires en copia firmada por el diputado secretario Dr. José Mariano Serrano

En el día siguiente al de la ceremonia que dejamos comentada, se ofició en la Iglesia Catedral, a la que concurrieron el Director, las Corporaciones, y los altos Jefes, un solemne Tedeum en acción de gracias por la feliz instalación del Soberano Congreso Nacional. Y aquí, permítasenos una acotación. Fue ésta la última ceremonia a la que concurrió Alvarez Thomas en su carácter de Director de Estado. A su regreso de la misma, reunido en la casa de gobierno con la Junta de Observación y el Cabildo, presentó la renuncia al cargo, presionado por los sucesos que, en Santa Fe, culminaron con el Pacto de Santo Tomé.

Buenos Aires, pues, había celebrado dignamente la instalación del Congreso y la apertura de sus sesiones. Su prensa se hizo amplio eco de todo lo relacionado con tan importante acontecimiento. Sólo restaba esperar confiadamente en los resultados de la labor recién iniciada. Anhelo compartido por la mayoría de los habitantes de las Provincias Unidas y traducido en estas palabras de "El Censor": Las deliberaciones del Congreso naturalmente propenderán al interés general de la Patria... expendirán leyes que tendrán por fundamento la beneficencia y sean cimentadas en la justicia y conveniencia de la unión americana. Veremos el fruto de nuestros esfuerzos. Los hombres de otros países vendrán a nuestra ribera. Será esta América el domicilio de la libertad; el refugio de los oprimidos, el campo de los hombres

(13) GACETA, Nº 52, sábado 20 de abril de 1816

útiles é industriosos de todas partes. El mundo respetará nuestra empresa, y aunque caigamos, lo que no espero dejaremos a la grata posteridad una gloriosa memoria". (14)

El Congreso no pudo hacerlo todo. Dificultades y fracasos también jalonaron sus jornadas. Algunas décadas después, el sueño de 1816 se convertiría en magnífica realidad. Realidad de una Argentina unida y constitucionalmente organizada.

IV – EL CONGRESO Y LOS DEMAS PODERES DEL ESTADO

No caben dudas que entre el momento de su instalación y el de la augusta jornada del 9 de julio, sólo una medida de importancia adoptó el Soberano Congreso. Nos referimos a la elección de Juan Martín de Pueyrredón como Director de Estado. Se trataba de un asunto de indudable transcendencia no sólo por el hecho de cubrirse uno de los poderes del Estado, sino porque –y esto interesaba particularmente a Buenos Aires– se ponía término a un privilegio del que esta ciudad había gozado en los últimos años: elegir con exclusividad los directores de estado. Claro está que es posible argumentar que las elecciones de Rondeau, Alvarez Thomas como interino, y González Balcarce en el mismo carácter, las había realizado Buenos Aires por medio de la Junta de Observación y el Cabildo, forzada por las circunstancias y en cumplimiento del art. 28, sección III, cap. I, del Estatuto Provisional de 1815. Pero es evidente que esa exclusividad era lesiva para el derecho de las demás provincias a elegir sus gobernantes.

Reunido el Congreso, resultaba indudable que a él le competía la elección del Director de Estado y, en virtud de ello, procedió a designar con tal carácter a D. Juan Martín de Pueyrredón. La noticia fue difundida por la "Gaceta" al día siguiente de haberse recibido las comunicaciones procedentes de Tucumán. Se informó al público que la elección de Pueyrredón, ocurrida el 3 de mayo, había sido realizada casi por unanimidad, con la excepción del voto de un congresista. Se agregaba que el Congreso había dispuesto que el Director interino González Balcarce debería reglar su conducta con sujeción al nuevo jefe supremo durante su ausencia de la capital.

Buenos Aires se dispuso a acatar la decisión soberana con amplio espíritu nacional. Pudo, así, decir la "Gaceta": "Hoy se han publicado por bando estas resoluciones soberanas y órdenes supremas con universal aclamación. Que el cielo oiga nuestros votos, y que

(14) EL CENSOR, No 25, jueves 15 de febero de 1816

tenga la dicha nuestro jefe de merecer el título glorioso de salvador de nuestra Patria!" (15)

El problema atinente al poder ejecutivo había quedado solucionado. Pero subsistía el referido a la Junta de Observación, cuya razón de ser, una vez instalado el Congreso, resultaba más que dudosa. Así lo comprendieron sus propios integrantes, quienes se dirigieron al Congreso suplicando se les eximiera de continuar en el desempeño de sus funciones. La Soberana Corporación tomó en consideración la referida súplica y decidió diferir para otra ocasión el resolver sobre ella. La Junta, entonces, hizo publicar en "El Censor" la comunicación del Congreso, con "el objeto de aquietar el ánimo escrupuloso de algunos y satisfacer las dudas que pueden haberse suscitado con respecto a la legitimidad de la permanencia en este encargo de sus actuales vocales, cuando parece haberse tocado ya el término en que debían cesar." (16)

V.– " EL CENSOR" DE BUENOS AIRES Y EL CONGRESO DE TUCUMAN

Finalizaba ya junio, cuando D. Antonio José Valdés, a través de "El Censor" publicó un muy extenso "Discurso". No nos detendremos en todas las consideraciones que hizo en él respecto al Congreso, pero sí destacaremos un pasaje destinado a tener repercusión en el seno del mismo. Es aquel en que decía: "Por otro lado aunque es así que reinan celos entre los pueblos, **todos ellos conocen la superiedad de Buenos Aires por sus luces, población y situación, y bien lo han demostrado en el Congreso, cediendo, como han cedido hasta ahora, al influjo y distinción de nuestros diputados**" (17)

El exabrupto de "El Censor" no dejaba bien parados a los diputados de las demás provincias. A pesar de que mucha era la distancia que separaba a Buenos Aires de Tucumán, los conceptos vertidos por el periódico porteño repercutieron hondamente entre los respresentantes nacionales. No en vano la prensa de la ciudad del Plata era la más importante del país y, por ende, sus opiniones, particularmente tenidas en cuenta. Fue así que con fecha 12 de julio, el alto cuerpo dirigió al redactor de "El Censor" el siguiente oficio: "Indicado al Soberano Congreso en sesión de este día el periódico

(15) GACETA, No 56, sábado 18 de mayo de 1816
(16) EL CENSOR, No 41, jueves 6 de junio de 1816
(17) EL CENSOR, No 44, jueves 27 de junio de 1816

que se lee a la página 7 del papel titulado El Censor No 44 del jueves 27 de junio de 1816 que a la letra dice... (Aquí se reproduce el párrafo más arriba transcripto) ha acordado se comunique por secretaría al autor de este periódico la orden para que en el número de "El Censor" consiguiente al recibo de ella, exponga, y funde los motivos en que apoya dicho período, principalmente en la cláusula subrayada, insertando a la letra esta orden al frente del número. De orden soberana lo comunico a Ud. para su cumplimiento. Serrano. Diputado Secretario."

Pero el mes de julio llegó a su fin; transcurrieron agosto y también varios días de setiembre sin que "El Censor" diera señales de vida respecto a la terminante orden del Congreso. Ante tal situación, con fecha 10 de setiembre, se le reiteró la misma y se agregó: "y a vista de la falta que ha tenido esta soberana resolución en que, como en la inserción de las palabras subrayadas, no se puede creer haya concurrido como móviles una refinada malicia, o una ignorancia excesiva, se renueva para su exacto y debido cumplimiento'

"El Censor" dio cumplimiento a lo que el Congreso requería en forma tan perentoria en su No 59, del jueves 10 de octubre. La satisfacción exigida fue dada bajo el título "Unico motivo que el citado autor tuvo para expresarse de aquel modo cuando sostenía la autoridad del Congreso, el que expuso en su No 45 y renueva a continuación."

Y a renglón seguido decía: "Algunos han tenido que observar en mi modo de producir, cuando digo que en el Congreso se ha cedido hasta ahora al influjo y distinción de nuestros diputados; pero en ese período no se debe buscar otro sentido, racional que el hecho de haber resultado el primer supremo director, el primer presidente, entre los primeros secretarios los hijos de Buenos Aires; y yo creí oportuno expresarme de aquel modo cuando trataba de contraponer mi discurso al odio de las provincias que se hacía voler para los pasos importunos de que traté. Este fue mi único designio en el momento que escribí, y el mismo que ha puesto en cuidado la laudable delicadeza de la inteligencia de algunos." (18)

En cuanto a la demora en dar cumplimiento a la disposición del Congreso, lo que motivara, según hemos visto, la reiteración de la misma, "El Censor" explicó tiempo, después, que la pieza conteniendo el primer oficio de 12 de julio, había quedado traspapelada en la administración de correos por haber sido dirigida a nombre de D. José Antonio Valdés (y no D Antonio José Valdés, como hubiera sido lo correcto). Por eso manifestaba: "Habiéndome dado esta ocurrencia

(18) EL CENSOR, No 59, jueves 10 de octubre de 1916

lo contento que sentir, con la más ingenua inocencia de mi parte, no he podido menos que dar esta satisfacción pública al Soberano Congreso y a todos los pueblos que, habiendo leído la conclusión del segundo oficio que se me dirigió por su secretaría, me hayan supuesto desobediente." (19)

Con estas aclaraciones el problema debió quedar solucionado. No hemos encontrado otras referencias al mismo. Pero, en verdad, y al menos para nosotros, las explicaciones de D. Antonio José Valdés no resultaron muy satisfactorias que digamos.

VI.— DECLARACION Y JURA DE LA INDEPENDENCIA

Las deliberaciones del Congreso se prolongaron en jornadas otoñales. Tres largos meses sin resoluciones de mayor importancia, excepción hecha de la designación de Director de Estado. Pero con las brisas heladas del invierno descendiendo de las cumbres del Aconquija advinieron días gloriosos para la Patria que nacía. La vieja casa de tejas rojas y rejas coloniales sintió la vibración anímica de un grupo de hombres, los elegidos de los pueblos, dispuestos a optar en la tremenda disyuntiva del himno inmortal. Y la opción fue unánime: ser libres e independientes de los reyes de España y su metrópoli.

Las noticias oficiales de la más trascendente decisión en la historia del Congreso de Tucumán llegaron a Buenos Aires entre los días 18 y 19 de julio. Nos lleva a esta creencia el hecho de que el manifiesto con que la Comisión Gubernativa dio a conocer la comunicación del Congreso, fue fechado en 19 de julio.

La prensa porteña comenzó a difundir la noticia el jueves 25 de julio. En esa fecha lo hizo "El Censor", con la publicación del oficio que Pueyrredón envió al director interino (20) en el que se transcribía el que el Soberano Congreso había dirigido al Director titular dándole cuenta de que "el tribunal augusto de la Patria acaba de sancionar en sesión de este día por aclamación plenísima de todos los representantes de las Provincias y Pueblos Unidos de la América del Sud, juntos en Congreso, la independencia del país de la dominación de los reyes de España y su Metrópoli... Congreso de Tucumán a 9 de julio de 1816."

Por su parte, la Comisión Gubernativa decía en el bando que

(19) EL CENSOR, No 62, jueves 31 de octubre de 1816

(20) Para la fecha de recepción de la nota en Buenos Aires, ya se había hecho cargo del gobierno la Comisión Gubernativa formada por Miguel de Irigoyen y Francisco Antonio de Escalada.

mandó publicar que "como este día amargo para los tiranos, parecido en cierto modo a aquel en que Cortés quemó sus naves con magnánima resolución, para no dejar a sus compañeros otro recurso que la victoria, va a arrebatar las demostraciones más puras de alegria de parte de los ciudadanos elevados al fin a la gloria de pertenecer a un estado libre." (21) Seguidamente, establecía la forma en que se exteriorizaría el regocijo de pueblo y gobierno ante la buena nueva. La precariedad del erario impedía dar a los actos de celebración la pompa que merecían. Pero a pesar de ello, la fortaleza y las casas consistoriales se iluminarían extraordinariamente durante diez días. Mientras tanto, el gobierno tuvo tiempo de planear con tranquilidad las fiestas con que se realizaría el acto de la jura de la independencia nacional, al que nos referiremos enseguida.

El viernes 13 de setiembre de 1816 tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires dicho acto. Fue, sin lugar a dudas, una celebración digna. Conocemos en detalle los jubilosos momentos vividos en aquella jornada por corazones argentinos con latidos de patria nueva. Los periódicos porteños, casi sin excepción, reflejaron en sus páginas los singulares episodios que jalonaron aquellas horas.

Debemos recordar aquí cuál ha sido el propósito que nos hemos fijado al emprender este estudio y que ya adelantáramos en la Introducción: fundamentalmente mostrar el eco, la resonancia que el Congreso y sus resoluciones más trascendentes despertaron en la prensa de la época, a la que consideramos, aunque con algunas lógicas reservas, intérprete de la opinión pública.

Volvemos sobre esto porque la imagen que los periodicos de 1816 nos dan de los actos con que se celebró en Buenos Aires la jura de la Independencia, no concuerda con la que ofrece algún otro testimonio de la época. Y nosotros debemos remitirnos a la primera.

No obstante diremos que, por ejemplo, Vicente D. Sierra para mostrar ese contraste utiliza un fragmento del informe que el comodoro inglés Guillermo Bowles dirigió en 22 de setiembre de 1816 al secretario del Almirantazgo, J. W. Croker. El documento completo fue publicado por primera vez por el distinguido historiador argentino Ricardo Piccirilli, en una de sus obras señeras, "San Martín y la política de los pueblos". En él, Bowles expresa que los periódicos han exagerado las noticias sobre las ceremonias llevadas a cabo con motivo de la jura de la independencia y que jamás había visto "menos entusiasmo, sentimiento

(21) EL CENSOR, No. 48, Jueves 25 de Julio de 1816. Los mismos documentos fueron publicados por la GACETA No. 65, sábado 27 de Julio de 1816

popular y solemnidad, cuando la pasión en realidad se prestaba para ello." (23)

Con esto dejamos señalada objetivamente la discrepencia en los testimonios. Pero antes de continuar con el desarrollo de nuestro tema, permítasenos dos observaciones: 1º) Otros testigos de los acontecimientos vividos con motivo de la declaración de la independencia han escrito sobre el júbilo popular con que fueron recibidas esas noticias. V. gr., Juan Manuel Berutti, quien en sus "Memorias Curiosas" habla de vivas y aclamaciones de alegría general, música por todas las calles y plazas, vítores y regocijos "en señal de nuestra libertad e independencia de la tiranía y despotismo español." Se detiene luego en la descripción de las ceremonias, pues "nunca se ha visto función en esta capital de mayor esplendidez y concurso". "Ultimamente —agrega— no tengo como explicar las funciones de estos días por haber sido muchas y sólo diré, que en el reino más poderoso, no se hace jura a un soberano, con mayor magnificencia y lucimiento que la que ha hecho Buenos Aires en la declaración de su independencia".

Entre los papeles dejados por otro testigo, D. Domingo Matheu, nada hubo capaz de contradecir lo narrado por las crónicas periodísticas. Tanto es así que su hijo Martín, al escribir la "Autobiografía", no hizo sino repetir las palabras con que la "Gaceta" describiera los actos. (24)

2º) Podría admitirse que en las publicaciones oficiales, p. ej. la "Gaceta" y aun "El Censor", se hubiese exagerado exprofeso el brillo de las ceremonias realizadas. Pero nuestras investigaciones nos han permitido encontrar parecidos testimonios en otros periódicos tales como "El Observador Americano", redactado por D. Manuel Antonio Castro, y "La Crónica Argentina", de Pazos Silva. Allí se expresaba: "Hemos sido testigos de esta patética escena que repetida hoy en la plaza de la residencia al Sud de la Victoria hacía correr e inundar las calles de jóvenes, viejos, y niños de todas clases y sexos para atestiguar la solemnidad de un acto..." (25) Y no se podrá decir que "La Crónica" era un periódico oficialista.

Además, la Imprenta del Sol, donde éste se tiraba, publicó una

(23) Cfr. RICARDO PICCIRILLI, "San Martín y la política de los pueblos," Buenos Aires, 1957 cap IV, pp 196–200; y Apéndice Documental. III, pp. 405–410. Cfr. VICENTE D. SIERRA, «Historia de la Argentina." Buenos Aires, 1965, t. VI. 475

(24) JUAN MANUEL BERUTI. "Memorias Curiosas», en Biblioteca de Mayo cit., t. IV, Diarios y Crónicas, p. 3885–3886. DOMINGO MATHEU, "Autobiografía", escrita por su hijo D. Martín Matheu, en Biblioteca de Mayo; cit., tomo III.

(25) LA CRONICA ARGENTINA Nº 16, sábado 14 de setiembre de 1816

"Relación circunstanciada de las funciones hechas en Buenos Aires en los días de la proclamación de nuestra independencia política. En ella se halla la arenga que el Sr. Alférez Mayor dijo al pueblo; las loas que se decían en los carros triunfales, muchos versos de los que se colocaron en los parajes públicos, y otros que echaron los espectadores por los balcones y azoteas al pasar la comitiva, un sueño patriótico, versos para la canción del cielito, y concluye con una noticia de la grande avenida acaecida en Barracas y campaña de aquel lado". El impreso constó de dos pliegos y medio y se vendió a dos reales el ejemplar.

Sujetándonos, pues, a lo que la prensa señalara unánimemente, debemos inferir que los actos realizados en Buenos Aires con motivo de la Jura de la Independencia tuvieron la brillantez y el auspicio popular que ellos merecían.

Las diferencias entre las crónicas efectuadas por los distintos periódicos publicados en la época son simplemente de detalle. En su esencia, fueron obsolutamente coincidentes. Por eso no insistiremos en lo que en ellas se relata ya que, sobre todo la descripción efectuada por la "Gaceta", ha sido ampliamente difundida (26)

Vamos, en cambio, a destacar la relación en verso con que "El Censor" se refirió a los actos realizados el 13 de setiembre. Absurdo sería, pretender que realizáramos el análisis crítico del canto. No están en juego aquí, los éxitos o los tropiezos poéticos del autor, su mayor o menor inspiración, su poco o mucho oficio en el arte de versificar. Lo que nos interesa mostrar es cómo el sentimiento patriótico que palpitó en los corazones americanos ante la independencia del Río de la Plata, inspiró a algunos espíritus, llevándolos a usar el verso para describir los actos celebratorios.

Lamentablemente, la extensión del poema nos impide transcribirlo en su totalidad por lo que sólo reproduciremos a continuación las estrofas que, a partir de la 10ª., hacen relación de la jura de la Independencia Nacional.

(26) Generalmente, al hacer mención de los oradores que en los actos oficiales dejaron oír su palabra destacando la trascendencia del hecho, los historiadores se han limitado a señalar los nombres de Escalada y Zavaleta, lo que revela que se han ceñido a la crónica de la Gaceta. Podemos afirmar que también lo hizo el Dr. Manuel Antonio Castro, en su carácter de presidente de turno de la Exma Cámara de Justicia. Pronunció su discurso el día 15, en la fortaleza, en presencia del Director de Estado y además autoridades. Fue reproducido por EL OBSERVADOR AMERICANO, periódico que el propio Dr. Castro redactaba, en su Nº 5, lunes 16 de setiembre de 1816. (En Biblioteca de Mayo, alt. t. IX, la parte.)

Buenos Aires la jura transportado
Con tan grata y sublime majestad,
Que llamar debe su solemnidad
Verdadero dechado.
Todo ha sido esplendor, todo armonía,
Unión y bizarría.
El Magistrado, el Clero, el Militar,
El Pueblo todo concurrió a la par.

Los pueblos griegos en su siglo de oro
Celebraban famosas Olimpiadas,
Que han sido diestramente decantadas
En métrico sonoro.
Los griegos dedicaban sus afanes
Al dios de los titanes;
Pero nosotros a la Libertad
Celebramos y al Dios de la verdad,

La brillantez y orden del paseo,
Que numeroso concurrió a la jura,
Inspiraba la emoción más pura
Al más voraz deseo.
Juróse la feliz Independencia,
Y los vivas y dulces instrumentos
Convirtieron en música los vientos.

Siguieron loas, máscaras, festines,
Fuegos artificiales, luminarias,
Carros triunfales y comedias varias,
Salvas y danzarines;
Repiques, toros, arcos y festones,
Variedad de alusiones,
Sin que faltasen métricas cadencias,
Que embriagasen del alma las potencias.

El justo y respetable Ayuntamiento,
Modelo de virtud y de lealtad,
Ha realzado la solemnidad
Con bello lucimiento.
De la Patria el Emblema misterioso
Se vio rico y vistoso:
Dos mil faroles con su simetría
Formaban de la noche claro día.

Apoderado el Pueblo americano
De un grato e inefable sentimiento
Ante las Aras con sagrado acento
Cumple como cristiano:
Y un ministro en la Cátedra divina
Con mística doctrina
Enseña, y fervoroso pide al Cielo
Bendiga eternamente el patrio suelo.

Continuaba a la fiesta lisonjera
Los seis días señalados discurriendo,
Pero la tempestad sobreviniendo,
Enrojeció la esfera,
Reduciendo a tres soles naturales
Nuestros ceremoniales.
Los Elementos como que esperaran
Que al Dios de la Natura celebraran (27)

No nos quedan dudas de que este relato versificado perteneció a la pluma de Antonio José Valdés. En su momento, se barajaron otros nombres de posibles autores, pero ante el requerimiento de un lector de "El Censor", firmado con el seudónimo de Junius, Valdés se proclamó autor de los versos, y lo hizo, recurriendo nuevamente a su musa inspiradora, a través de una silva del más neto corte seudoclásico. Dijo en ella:

No extrañe, amigo, que el orgullo airado
Usurparme también la lira quiera,
Y que tan descaradamente quiera,
Mi nombre desgraciado.
Es mi suerte muy dura y muy precaria
Para vivir exento de amargura;
Y si no fuese porque de plagiaria
Se notase mi fama literaria,
Responderte tuviera por locura,
O por poca cordura.
Sábete, amigo, que los versos hice
En un rapto de amor y de entusiasmo,
En que de americano el noble incendio
Sentí abrasado que en el pecho ardía,
Y canté el juramento transportado.
Respóndote rimando, porque dices
que estimas la divina Poesía: (28)

Muchas páginas más dedicaron los periódicos porteños a importante tema del Congreso y sus resoluciones. Permanentemente fue asunto de tratamiento y de polémica, la organización política que debía darse al país. Todos los periódicos, sin excepción, se refirieron largamente al problema, con amplio acopio de información histórica y de doctrina constitucional, a través de los autores universales más notorios. El público lector pudo así informarse del pensamiento de Paine, de Pradt,

(27) EL CENSOR, Nº 56, jueves 19 de setiembre de 1816.

(28) EL CENSOR, Nº 57, jueves 26 de setiembre de 1816

do Lolme y varios otros, continuamente citados por los periódicos porteños, sobre todo cuando se supo que el Congreso estaba tratando esa fundamental cuestión, sobre la que, como sabemos, no recayó ninguna decisión definitiva.

El análisis de este problema a través de las publicaciones periodísticas, escapa a las posibilidades del presente trabajo, por lo que hemos decidido abordarlo en nuevo estudio que tenemos en preparación.

Con razón decía el "Observador Americano": "El Ser Supremo a quien hemos jurado la obediencia a las deliberaciones del Congreso Nacional; el sostén de la independencia del Estado; el Ser Supremo que registra los sentimientos de nuestro corazón, sabe nuestra fiel disposición de cumplir estos sagrados juramentos, y de respetar la opinión soberana cuando sea solemnemente pronunciada; pero antes de este pronunciamiento, examinemos conciudadanos, este gran negocio informándonos menos superficialmente que hasta aquí, de todas sus combinaciones divisando todos sus respectos y pulsando todas sus circunstancias, ahora que libres de todos los temores que nos inspiraba la incertidumbre de nuestro estado político, podemos discurrir francamente sobre el modo más seguro de sostener la independencia y de obtener la felicidad de la Patria." (29)

Nueva e intensa tarea reservaba el destino al Congreso de 1816. Sus sesiones se prolongarían por largo tiempo, pero su primera etapa, la desarrollada en la ciudad norteña, estaba próxima a finalizar. Vendría después la otra, la que tuvo por escenario a Buenos Aires. Exitos y fracasos a lo largo del camino. Aciertos y errores jolonando sus jornadas. La historia, a la vuelta de los años, ha juzgado con dureza algunos de sus actos. Pero allá, en la lejana Tucumán, dejaba escrita su página más gloriosa.

(29) EL OBSERVADOR AMERICANO, Nº 11, lunes 28 de octubre de 1816

NATURALEZA DE LA LUZ

Por JUAN JOSÉ MIRÓ

Las distintas teorías explicativas del fenómeno luminoso nos revelan claramente la marcha seguida por el hombre de ciencia con el objeto de dar una interpretación cada vez más ajustada del mundo fenoménico que nos rodea. También nos enseñan que en el pensar científico no podemos nunca olvidar una concepción teórica superada por ineficaz, por el contrario, debemos extraer de ella todo lo que resulte útil para la nueva elaboración.

Fue el gran físico inglés Isaac Newton (1642-1727) el creador de la primera teoría referida a la naturaleza del fenómeno óptico. La denominó teoría corpuscular o de la emisión, y según ella la luz consistía en un movimiento de corpúsculos materiales, que llamó corpúsculos luminosos, muy pequeños y livianos, y que eran emitidos por las fuentes luminosas y se desplazaban en el vacío con una velocidad de 300.000 Km/s Ahora bien, toda teoría debe explicar satisfactoriamente los fenómenos relativos a ella y además tener la corroboración experimental de esos sucesos, como así también debe preveer los posibles fenómenos que se puedan presentar por aplicación de dicha teoría.

A manera de ejemplo, diremos que la teoría corpuscular de Newton explicaba correctamente, entre otros, los siguientes fenómenos conocidos en esa época:

1) propagación rectilínea de la luz.

2) reflexión de la luz (rebote elástico de los corpúsculos al chocar con una superficie)

3) refracción de la luz (cambio de dirección que sufre un rayo luminoso al pasar de una sustancia a otra, como en el caso de la quebradura aparente que experimenta un remo parcialmente sumergido en el agua)

4) dispersión (descomposición de la luz, solar por ejemplo, al

atravesar un prisma formando una imagen luminosa llamada espectro y compuesta por siete colores simples).

No vamos a entrar en detalles sobre la explicación que hacía Newton en su teoría de estos fenómenos, pero sí digamos que su concepción teórica lo lleva a afirmar que la luz debía tener mayor velocidad de propagación en el agua que en el aire, pero esta previsión no pudo ser avalada por la experiencia.

Un contemporáneo de Newton, el holandés Christian Huygens, fue el creador de otra teoría para explicar los fenómenos luminosos. La llamó teoría ondulatoria.

Supuso que la propagación del fenómeno luminoso se producía mediante ondas, similares a las ya conocidas ondas sonoras. Para justificar el desplazamiento de la luz en el vacío pensó en la existencia de un medio imponderable, elástico, llamado éter, que llenaba los espacios interplanetarios e interatómicos. Este éter hipotético poseía partículas capaces de vibrar longitudinalmente, al igual que las vibraciones de las partículas de aire cuando transmiten el sonido.

Ya dijimos que en la refracción simple, un rayo luminoso proveniente del aire, por ejemplo, cambia de dirección al llegar a la superficie de un medio distinto como puede ser agua o vidrio. Generalmente el rayo refractado es único. Pero existen ciertos cristales de carbonato cálcico cristalizado denominados espato de Islandia, por ser en este país donde se encuentran trozos transparentes, que tienen la propiedad de producir dos rayos refractados por cada rayo incidente. Este fenómeno se conoce con el nombre de doble refracción.

Huygens utilizó su teoría ondulatoria y su hipótesis sobre la existencia del éter para dar una explicación satisfactoria del fenómeno apuntado, cosa que Newton no había conseguido con su teoría corpuscular

A pesar de esto el físico holandés no logra imponer la suya. El reinado teórico del gran sabio inglés parecía incomovible. Su prestigio era internacional. Además, el edificio ondulatorio presentaba dos cimientos endebles. En primer lugar, resultaba demasiado complicada la explicación del fenómeno de propagación rectilínea de la luz.

En segundo término, debido a su naturaleza ondulatoria, no aparecían los fenómenos de interferencia luminosa como los conocidos y comprobados en la interferencia sonora, en donde dos ondas portadoras de sonido podían reforzarse o anularse produciendo un mayor sonido o silencio, respectivamente.

Con el correr de los años los físicos Agustín Fresnel (1788 - 1827) y Tomas Young, obtuvieron fenómenos de interferencia, logrando de este modo con sus experiencias respaldar las predicciones teóricas, y para dar una explicación correcta del fenómeno de polarización de

la luz asignaron vibraciones transversales a las partículas del éter, modificando la concepción de Huygens que las suponía longitudinales.

También se fueron encontrando explicaciones satisfactorias para la demostración de la propagación rectilínea y por último, digamos que en Francia logra Foucault medir la velocidad de la luz en distintos medios y comprobar que dicha velocidad es inferior en el agua que en el aire. Recordemos que Newton había afirmado lo contrario en sus previsiones teóricas realizadas por aplicación de la teoría corpuscular

Nuevamente el aspecto experimental juega un papel decisivo en la ciencia Física. En este caso contribuye al abandono de una teoría y al afianzamiento de otra. Huygens ha salido ganancioso por ahora.

En el año 1873 el físico escocés Jacobo Maxwell elaboró la teoría electromagnética de la luz. Aseguraba que el fenómeno luminoso consistía en una radiación electromagnética, a pesar de que en esa época no había evidencias comprobatorias de la naturaleza eléctrica de la luz. Supone que la propagación luminosa se realiza en la superposición de un campo eléctrico y magnético de una onda electromagnética.

Podemos decir que ambas teorías explican la propagación de la luz empleando el concepto de ondas, pero se diferencian en el origen del fenómeno.

Huygens afirma que la luz se debe a una vibración mecánica del éter. Maxwell, en cambio, asegura que es una radiación electromagnética que tiene su origen en la aceleración de partículas eléctricas. Por otra parte calculó la velocidad de esta radiación y encontró que poseía la misma velocidad que la luz.

Acaecida la muerte de Maxwell, el físico Enrique Hertz logró experimentalmente producir radiaciones electromagnéticas empleando aparatos eléctricos, confirmando de este modo la teoría de referencia

Resumiendo, diremos que la luz es una radiación electromagnética que se origina en la aceleración de partículas eléctricas y que tales partículas son los electrones de los átomos, luego, en el átomo encontramos la fuente emisora de luz.

A pesar de su aparente perfección, la teoría electromagnética no lograba explicar el fenómeno de la emisión fotoeléctrica. Este consiste en la expulsión de electrones de un conductor a causa de la luz que incide en su superficie.

El gran físico Albert Einstein, ampliendo una idea de Max Planck, dio forma en el año 1905 a una nueva teoría luminosa. Afirmaba que la energía de la radiación lumínica no estaba distribuída en el espacio en los campos magnéticos y eléctricos de las ondas electromagnéticas, sino que se hallaba concentrada en pequeños paquetes o gránulos

llamados fotones. Explicaba el efecto fotoeléctrico como una transmisión de energía de un fotón a un electrón. A pesar de atribuir un carácter corpuscular a su modelo luminoso, mantiene el concepto de onda al suponer que dicho fotón tiene una vibración y que su energía es proporcional a esa vibración.

Las experiencias realizadas por Millikan confirmaron que la energía de los fotoelectrones encajaba perfectamente con la fórmula establecida por Einstein.

Otra prueba que corrobora la existencia de fotones la constituye el efecto Compton. Este físico logró determinar el movimiento de un fotón y un electrón, antes y después de un mutuo choque, y encontró que se comportaban como verdaderos cuerpos materiales ya que poseían energía cinética y cantidad de movimiento. En la colisión de Compton el fotón no se destruye pues no es absorbido por tratarse de un solo impacto. Realizado el choque aparece difundido desplazándose en otra dirección y presentando una disminución en su energía y cantidad de movimiento; a su vez el electrón ha tenido un aumento de su energía y cantidad de movimiento.

El resultado del efecto Compton no se debe a cálculos azarosos, por el contrario, es una verificación de la relatividad regida por las leyes del movimiento establecidas por Einstein para cuerpos que se desplazan con velocidades próximas a la de la luz, como acontece con el fotón

Digamos que las leyes de la mecánica clásica de Newton no sirven para estos casos en que los cuerpos se mueven a altas velocidades. Pero lo asombroso es que la mecánica relativista coincide perfectamente con la mecánica de Newton cuando se aplica a cuerpos que se mueven muy por debajo de la velocidad de la luz.

Por otra parte, las partículas–fotones se diferencian notablemente de las partículas materiales que son las formadas por una pequeña porción de materia. Por ejemplo, al encender una luz creamos fotones que chocan contra los cuerpos presentes en una habitación.

Algunos de estos fotones se reflejan pero al final todos se pierden y en su muerte ceden energía a los átomos que forman los cuerpos chocados. En cambio electrones y átomos no pueden crearse o destruirse, al menos, por métodos comunes. El átomo que ha absorbido energía entregada por un fotón, se torna inestable y puede devolver ese exceso energético en forma de un nuevo fotón.

Resumiendo, diremos que esta nueva teoría, llamada mecánica ondulatoria, atribuye a la luz una estructura mixta de onda y corpúsculo. Se ha abandonado la idea del supuesto éter y se considera al espacio como una región en la que no existen ni átomos ni partículas de ninguna clase; pero este espacio vacío está provisto de propiedades entre las

cuales figura la de poder transportar energía en forma electromagnética y ser el sostén de las ondas de campos magnéticos y eléctricos como las ondas de radios y luminosas.

ESCRIBIERON EN ARCILLA

Por MIGUEL ANGEL GREGORI

Dos presentes que recibiera no ha mucho, tuvieron la virtud de impresionar gratamente mi espíritu, de suyo sensible de un tiempo a esta párte, a todo lo que se relacione con el enigmático mundo de las antiguas civilizaciones que poblaron el Oriente Anterior y sus vecindades. Se trataba de una obra sobre los pueblos mesopotámicos y de un hallazgo arqueológico: dos tablillas cuneiformes; el uno y el otro, por rara coincidencia, se relacionaban.

La obra, publicada en los Estados Unidos, en Inglés, por el investigador Edward Chiera y cuyo título es: "Hhey Wrote on Clay" (1) me ha dado pie para titular esta colaboración y material interesante para estudiar el segundo presente. Las muestras arqueológicas son, según se pueden ver en las fotografías que ilustran este trabajo, dos de las llamadas "tablillas" o "ladrillos" Babilónicos que caracterizan a algunos pueblos y a todo un período del pasado mesopotámico.

El Hallazgo

Cuando a comienzos de este siglo, las más importantes ciudades de Asia Menor empezaron a recibir los beneficios de la línea férrea conocida como "Expreso a Bagdad" (2) muchas de ellas sufrieron una marcada influencia occidental, y Bagdad fué una de ellas. Corría el año 1916 y llegaba, vía Beyrut, hasta la capital irakesa, un joven escocés que sabía del paso por las aulas de la universidad de Edimburgo,

(1) Su traducción castellana sería: "Escribieron en arcilla" o "Escribieron en terracota".

(2) El "Ferrocarril a Bagdad" nace como resultado de la concesión que el 27 de diciembre de 1899, el gobierno turco le otorga a Georg Siemens que era jefe de uno de los más poderosos consorcios alemanes del acero

y sabía también de la influencia de los capitales británicos en aquella región, influencia que terminaría por liberar al año siguiente, al territorio, de la dominación turca y lo pondría bajo el mandato de la Gran Bretaña; ese joven era Malcoln Lewis Ines Smith.

De inmediato empezó Smith a trabajar para el municipio de Bagdad y dirigió obras de redes cloacales. En esa tarea de excavación sobre un suelo cuna de tan antiguas civilizaciones, le fué dado encontrar numerosas tumbas cuyos elementos arqueológicos celosamente controlados por estudiosos ingleses, fueron a parar en su mayoría al Museo Británico de Londres.

Con el mismo interés con que vemos a Malcoln Smith y a sus colaboradores observando el interior de una de las tumbas excavadas (Foto. Nº 1) pensamos que habrá escondido en su mochila de viajes, la media docena de tablillas que lo acompañarían, más que como un elemento de investigación cultural, tal vez como una prueba interesante del lugar donde hiciera sus primeras armas, aplicando la teoría de las aulas. Largo fué el peregrinar de este caballero andante: Africa, La India y América supieron posteriormente de sus pasos que pondrían proa hacia esta ciudad de Concepción del Uruguay donde terminaría su vida, pero a lo largo de todo ese itinerario, las tablillas fueron compañeras inseparables, algo así como la novia que la vida le negó a Malcoln Smith y a cuya presencia sin duda recordaba momentos gratos del pasado distante.

CARACTERISTICAS

Las dos tablillas en cuestión, pertenecen a las preparadas con la antigua técnica de limos o arcillas cocidas a elevadas temperaturas. Tienen unos 9 cms. de alto, por 6 de ancho y 3,5 cms. de espesor, su color es gris obscuro y presentan un aspecto casi de vitrificación, sin duda producto de una violenta y avanzada calcinación. Estos ladrillos epigráficos están escritos en caracteres cuneiformes, el maravilloso legado sumerio. Escritura que en su primera etapa, debió ser pictográfica, es decir representativa de los objetos, tal como aconteció con los egipcios, pero que bien pronto se alejó de la misma. Presumiblemente la razón por la cual los pictógrafos de la Mesopotamia se alejaron pronto de los signos iniciales, debió encontrarse en el material que usaron y que comúnmente era la arcilla amasada y con formas de ladrillos. En ese material fresco era fácil hacer incisiones presionando con elementos en forma de cuña pero dibujar en la arcilla fresca era bastante más difícil que lo primero y como en última instancia ese conjunto de trazos adquiría la forma de cuñas o clavos, deriva de ello el nombre de escritura cuneiforne, que es la que se utiliza hasta

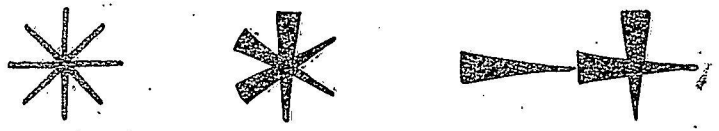
Foto Nº 1

Bagdad, 1917. Malcoln Smith y sus colabodores observando una de las tumbas excavadas con motivo de las construcciones cloacales, en ese suelo cuna de tan antiguas civilizaciones.

mediados del segundo milenio en toda el Asia Anterior hasta que se introduce el alfabeto.

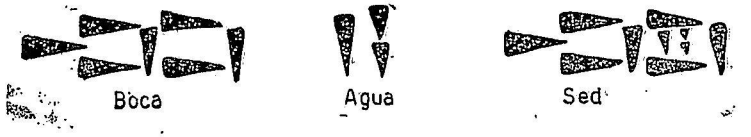
Cada pueblo que tomó contacto con los súmeros, habrá pronunciado los pictogramas en la lengua que cada uno de esos pueblos hablaba, así por ejemplo el signo de una estrella "sería leído **estrella** por un hispanohablante, **étoile** por un francés **star** por quien hable inglés, **stern** por un alemán; el sistema puede pues, aplicarse a lenguas diferentes, y en efecto, lo aplicaron los Elamitas, los Hurritas y los Hititas entre otros". (3)

Esas figuras esquemáticas de la primera técnica pictográfica, van cambiando las figuras de trazos geometrizados con razgos de aspecto triangular, así por ejemplo.



Estrella (Cielo) Cielo Signo definitivo de Dios Cielo

el geroglífico cielo, como se aprecia en la ilustración superior (4) que era representado por una estrella, se convierte en la representación central de la ilustración, y finalmente en el signo definitivo de la palabra cielo, tal como se observa a la derecha de la ilustración.- Otras veces, como dice Pijoan en la obra citada, y tal como se



Boca Agua Sed

aprecia en el esquema superior, la reunión de dos signos distintos consigue expresar una idea totalmente nueva. Tal el caso de la unión de los signos representativos de boca y agua, que da la idea final de sed, deseo de beber.

El trabajo de desciframiento de este tipo de escritura se inició en el año 1802 por el profesor de Gotinga J. F. Grotefend, y conti-

(3) Contenau, Georges. "Antiguas Civilizaciones del Asia Anterior". Edit. Eudeba Bs. As. 1961. Pag. 14

(4). Esquema extraído de Pijoan José. "Historia del Mundo" T. I. Edit. Salvat Barcelona 1961.-

nuando entre otros por H C. Rawlinson y por Sayce que completó las reglas gramaticales, pero fué un trabajo muy lento que sólo se complétó casi a fines del siglo pasado. Se inició cuando Grotefend analizó una leyenda que había hecho escribir Darío, el rey Persa, inserta en unas rocas de Behistún (P. del Kurdistán persa) en cuneiformes y que decían: "Darío, hijo de Hitaspe". El desciframiento de los signos cuneiformes mesopotámicos no tuvo en su ayuda la presencia de la escritura griega como en la piedra de La Rosetta, en el desciframiento egipcio, pero se vieron ayudados por el hecho de que la mayoría en los textos cuneiformes corresponden a lenguas de origen semita que resultaban más fáciles de comprender, aunque muchos de esos textos resultaban obscuros en su contenido por la característica, tan común entre los primitivos súmeros y acadeos, de mezclar la fábula con la historia.

Este tipo de escritura se la practicó también sobre papiros en la Mesopotamia, y en algunos casos en pergaminos, pero lamentablemente no se han conservado por la humedad de esos suelos, "en cambio las sabli'las están ahí, para probar hasta que punto, con todas sus imperfecciones, la escritura cuneiforme se expandió. Un ejemplo de ello lo ofrecen las tablillas de Tell El Amarna, en Egrpto, que son la correspondencia cambiada entre los faraones y algunos estados de Asia Occidental. Egipto reconoció como escritura y lengua de la cancillería a las de Mesopotamia; toda esta correspondencia de Egipto a sus vasallos está en escritura cuneiforme" (5)

CONTENIDO (6)

Las dos tablillas versan sobre problemas de orden jurídico, y pertenecen al grupo llamado de Nuzi, región del antiguo reino Mitani, ubicado unos 20 kilómetros al sur de la actual ciudad de Kirkuch, en el alto Tigris. Los habitantes de Nuzi usaban el acadio, con muchos vocablos súmeros, y sus manifestaciones han aparecido aún en hallazgos distantes de su región originaria, de modo que hoy en día la expresión "grupo de Nuzi", utilizada por los estudiosos, se hace como expresión de pueblo y no de región geográfica. Estas tablillas fueron encontradas en una tumba en Bagdad, es decir bastante más al sur de su "habitat" geográfico.

El destado sumeriólogo americano Samuel N. Kramer, profesor

(5) Contenau, Georges. Ob Cit. Página 17.

(6) Mi agradecimiento al Profesor Abraham Rosenvasser por su valiosa colaboración para el desciframiento de las tablillas, logrado gracias a sus conocimientos y a sus vinculaciones con los más destacados arqueólogos del mundo.

Foto N° 2

Tablilla con caracteres cuneiformes, del grupo de Nuzi. Contiene una lista de nombres de esclavos no repartidos entre los herederos. Al pie, una clara decoración en ejecución rítmica con motivos en aparencia religiosos.

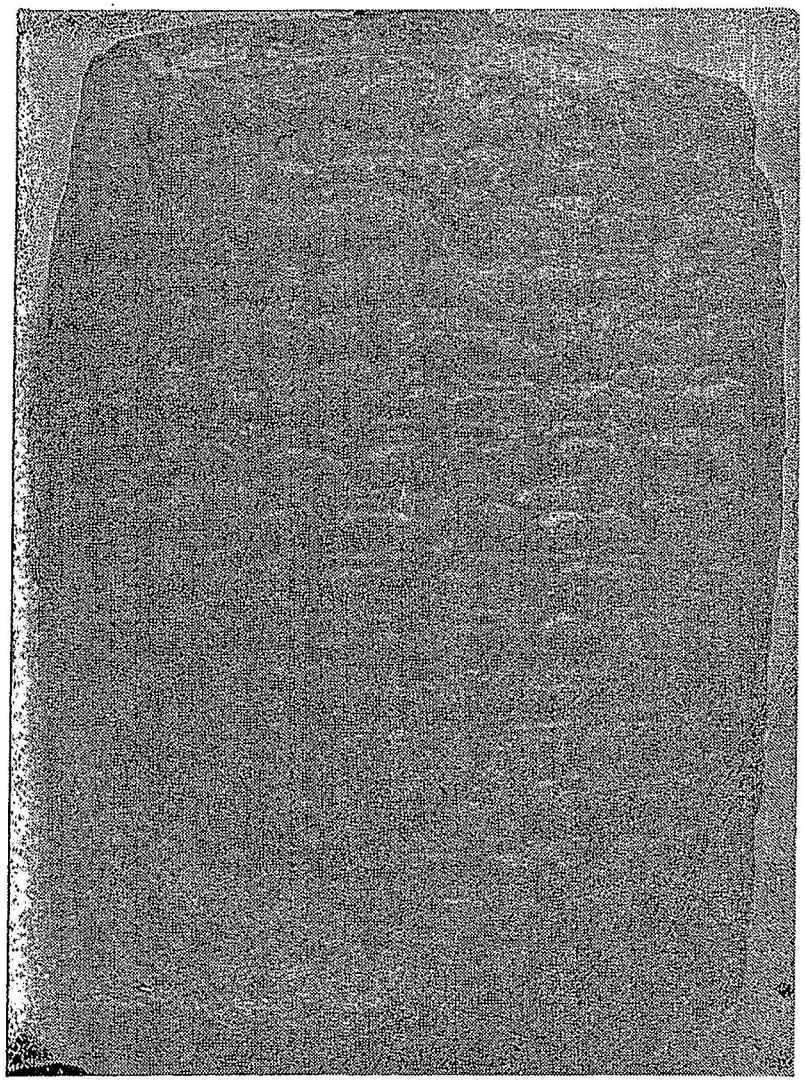


Foto No 3

Tablilla 2 Grupo de Nuzi, del reino Mitáneo, escrita en cuneiforme. Contiene el texto de un documento legal en el que figura una lista de personas de destacada actuación en el grupo.

de la Universidad de Pensylvania y Conservador del Museo de la misma, que se interesara por el contenido de los ladrillos, dice entre otras cosas, refiriéndose a los mismos ".....las dos tablillas de las cuales usted me mandó fotografías, son ambas, tablillas Nuzi, esto es que provienen de un lugar conocido como antigua Nuzi (o Nuzu) en el norte del Iraq actual, no lejos de la moderna Kirkuch. La tablilla 1 es una lista de nombres propios de nueve hombres y mujeres que eran o bien esclavos o parte de la familia de un rico Nuzi que se llamaba Ennamati; estan descriptos como que no han sido divididos (7) quizás a la muerte de su propietario".

"La tablilla 2, es mucho más fragmentaria, pero no hay duda que es una especie de documento legal, menciona un número de individuos Nuzi, tales como Ennamati, Elghiptilla, etc. y termina con la lista de los testigos del caso".

"P. S. —Estas tablillas datan del siglo 14 antes de Cristo"—

Kramer Samuel N.

La tablilla número dos, tiene al pie de su reverso una decoración de motivo en apariencia religioso, en clara ejecución rítmica donde aparece un grupo de personas portando ofrendas, varios de ellos con antílopes sobre sus hombros.

El grupo Nuzi de la antiguedad oriental, es uno de los que ha resultado mejor estudiado por los investigadores, por el material legado y porque había alcanzado un grado de concepción jurídica muy interesante. Algunos estudiosos del pueblo hebreo, sostienen que muchos documentos Nuzi dan a entender que el patriarca Abraham pudo haber venido de esa zona. El escritor Cyrus H. Gordon en su obra "The Living Past" (8) estudia el problema, cita nombres de personajes que aparecen en las dos tablillas, tales como Ennamati y Elghiptilla y estudia aspectos de la legizlación Nuzi. Uno de esos interesantes aspectos es el que se planteaba entre los Nuzi que hubieran adoptado un hijo por no tenerlo legítimo; la legizlación disponía que si tenían con posterioridad algún hijo legítimo, ese sería el verdadero heredero. Un interesante punto de contacto entre los Hebreos y Nuzi, se aprecia en la Biblia, Cap. XV del Génesis, donde Abraham se queja al Señor de no tener hijos y le dice: "Yo me voy de este mundo sin hijos: y así habrá de heredarme el hijo del mayordomo de mi casa, ese Eliecer de Damasco. Pues por lo que a mi toca,

(7) La expresión "dividido" tiene el sentido de participación entre herederos

(8) Su traducción sería "El pasado viviente", fue publicada en New York en 1941. Página 157 y sgs.

añadió Abraham, no habiéndome Tú concedido sucesión, he aquí que ha de ser mi heredero este siervo nacido en mi casa. Al punto le replicó el Señor, diciendo: No será este tu heredero, sino un hijo que saldrá de tus entrañas, ese es el que te habrá de heredar. Y sacóle afuera y le dijo: mira al cielo y cuenta, si puedes, las estrellas. Pues así, le dijo, será tu descendencia".

Toda esta vinculación no puede extrañarnos, pues antes de ser los Hebreos el pueblo elegido de Dios, sabemos que se asentaron en lugares como la tierra de Canaán que eran mosaicos de tribus y pueblos.

Las tablillas comentadas, corresponden en resúmen a un grupo denominado Nuzi, del viejo reino Mitáneo, del siglo 14 antes de J. C., es decir del período denominado de las relaciones y que correspondió al reinado de los faraones egipcios Amenofis III y Amenofis IV, que como prueba de esas relaciones se desposan con princesas mitáneas.

Para SER

LA MEDALLA

Cuando los años me hicieron dejar la oficina,
los viejos empleados se juntaron hacia el atardecer
y después de levantar las copas
pusieron en mis manos una medalla,
grato presente que según la costumbre,
los hombres acuñan —penoso es decirlo—
en obstinada materia,
porque saben que el alma tiene hondones
y resquicios que al fin serán su ruina.
Acuden, pues, a la firmeza
del oro o del bronce
para dar ilusoria persistencia
al recuerdo que vacila.

Estuve, así, un momento
con esos compañeros afables y sencillos
a quienes apenas conocía,
pues nuestros vínculos eran los que impone el trabajo,
y en verdad sólo la inercia y el tiempo
promovieron la amena ceremonia,
en cierto modo impersonal,
dispuesta por aquellos obsequiosos
para despedir a una imagen periódica,
ya que nada sabían de mi esencia profunda,
suma de alegrías, deshonras y flaquezas.

Todo ocurrió como en un libro,
como si fuéramos vagos signos,
pero las formales palabras de encomio
y la inmutable ofrenda con mi nombre
espejaban veraces
el cuidado que ponen los mortales
en sostener y afianzar la cosa incógnita,
la vaporosa vida.
Se apagó la breve tertulia,
y mientras unos pocos prolongaban el diálogo,

agradecí su presencia y busqué la cálle.
Cuando descendía la escalera,
como quien vuelve a sí mismo y quiere andar solo,
pensé en la fiesta ya desvanecida,
y me dije que el obsequio perenne
también se disipaba en aire y sombra,

pues pude vislumbrar
—triste menos por mí que por todos los humanos—
que la inscripción del metal perdurable
se borraba y perdía de modo extraño.

Sentí, entonces, que esa anulación instantánea
contra la cual levantamos dignidades y valores,
nos enseña que es mejor perder de una vez
lo que habrá de perderse.
Y también me fue dado imaginar
que la medalla del agasajo,
símbolo que al olvido lleva una vana guerra
y parte de la intriga benévola
que nos miente sustancia y nos ayuda,
iría a parar al fondo de un cajón,
y allí quedaría, ya nivelada con todo
lo que integra y devora el pasado,
desde el diamante hasta el hombre,
tan tenue y enigmática como la misma vida.

CARLOS MASTRONARDI

Buenos Aires - 1966

LAS VOLUNTADES PURAS

Animosos y llenos de esperanza
resolvieron seguir al arquitecto,
que conquistó su juvenil confianza
con palabra elocuente y noble afecto.

Como quienes encuentran un destino
y han de justificarse por las obras,
con su maestro hicieron el camino,
seguro el paso, el alma sin zozobras.

Pacientes hombres buenos, y esforzados
todos ellos, y a empresas generosas
dispuestos, transpusieron aguas, prados
y montes, en jornadas fatigosas.

Buscaban el país incierto, oscuro,
donde la obra inusual no sufre ultraje,
porque también viajaban al futuro,
huidos del siglo ignaro y sin coraje.

Como los aprendices de los gremios
que honraron a la vieja artesanía,
sólo anhelaban obtener por premios
el oculto precepto y la maestría.

Querían preservar en tierra ignota
su legado a la nueva humanidad:
quizá una pura construcción remota,
sólo grata y visible en otra edad.

Ignoraban la forma y el sentido
del trabajo futuro, mas su intento
por un rapto de amor era regido,
no por el engañoso pensamiento.

Pensaban, sin embargo, que en la vía
del fervor, lo indudable y cierto espera,
y que el conocimiento cedería
la cifra de la dicha venidera.

Así, con escolástica eficacia,
discutieron, andando, los contrarios,
dones de la razón y de la gracia,
hasta perderse en campos solitarios.

Sólo uno de ellos reveló desgano;

su duda y su lamento dio a los otros:
La ambiguedad del bien llora el humano,
y el rumbo no está fuera de nosotros.

Se borraron. A veces, los viajeros
hablaban de entrevistas fundaciones,
de un santuario de pórticos severos
y de altos, misteriosos paredones.

Alguien dijo, treinta años ya corridos,
que luego de pulir raros metales,
un palacio erigieron los perdidos
para gloria de todos los mortales.

Acaso levantaron la vivienda
del bien y del espíritu en la hondura
de algún bosque. Ya sólo eran leyenda,
héroes de una quimérica aventura.

Tal vez su construcción, vuelta al mañana,
daba la clave, en número y medida,
de la esperada ley, pura y humana,
que alguna vez alumbrará la vida.

La mocedad, deseosa de certeza,
fue en busca de los padres fabulosos.
Anhelaba una seña de su empresa
para darse a trabajos valerosos;

para abatir con fe y en justa guerra
los ídolos y dogmas opresores.
Fervorosa y cansada, vio la tierra
donde dejaron obra sus mayores.

Transpuesto un llanto, junto a un lento río,
los viajeros miraron las pesadas
murrallas de una cárcel. Y en sombrío
patio dieron con horcas levantadas.

CARLOS MASTRONARDI

Buenos Aires - 1966

UN CAPITULO DE "TIRANO BANDERAS"

Por NICOLAS BRATOSEVICH

El centenario de don Ramón del Valle Inclán está proporcionando la oportunidad —que, sabemos, no ha sido de hecho desatendida— de proceder a la revisión de una obra que examinada con la perspectiva renovadora de los años, urge revalorar (aliviándola un poco, acaso, de la acusación de "estilo ornamental" con que los manuales de crítica literaria rubrican obligadamente sus comentarios sobre este escritor).

En tanto el transcurso de este año aniversario complete la aparición de esos estudios anunciados, yo me propongo una tarea de escudriño en un capítulo ejemplar de una obra ejemplar suya. Sigue siendo actual el criterio, recogido y tan bien comentado por Leo Spitzer (1), de que la explicación de un breve texto suficientemente representativo, puede revelarnos el sentido, y también el secreto técnico, de una amplia producción y a veces de toda una época literaria. (Que Spitzer, como en general la estilística idealista, haya practicado el método sometiéndolo a un psicologismo biográfico que la crítica actual más exigente ha superado, es un problema distinto) (2). Abordaremos pues con ese método el "Libro primero" de la Iª. parte de **Tirano Banderas:** "Icono del tirano".

Atenernos a un registro que resumiera el contenido narrativo en su línea de continuidad nos despistaría, si no examinamos el capítulo de cerca en su detalle de estructura. Pues esa continuidad, con todas las posibilidades de coherencia de un relato tradicional (I, presentación paisajística de ambiente; II, reducción del foco a una localización más concreta, el cuartel; III, retrato del personaje y su contorno humano; IV, primera anécdota reveladora, el suplicio del reo; V, VI, primeros planteos de la acción; VII, VIII, otra vez el personaje, y cierre paisajístico), rompe sin embargo sus ligazones aislando los momentos,

desarticulándolos en montaje repentista de cine —se numeran los momentos, como sucederá en toda la novela—: la conexión y la síntesis quedan a cargo del lector, que salta así de un cuadro a otro en esta construcción de ensambladuras de "parquet". En III, lo que pudiera haberse realizado —cinematográficamente también— como un proceso de gradual aproximación o alejamiento de la cámara (el tirano en su ventana / escena de conjunto: indios y chinitas / de nuevo el tirano), se resuelve mediante cortes en el proceso que sorprenden a éste cada vez en puntos distintos de su evolución. Tomas a veces brevísimas, como en I, en II. Una continuidad que quiere resolverse en discontinuidad, traicionándose a sí misma, revelándose como su contrario.

El principio de desarticulación también preside, como otros han señalado, la relación de este "Libro primero" con la secuencia narrativa total, deliberadamente zigzagueante debido al juego de inversiones temporales y tiempos simultáneos, según Emma Speratti en el estudio que le dedica (3): inmediata al Prólogo donde Filomeno Cuevas prepara a sus peonadas para la asonada de esa noche contra el dictador, nuestro capítulo retrocede varios días en la acción —sin explicitarlo— para que volvamos a encontrarnos con el cumplimiento de la subversión hacia el final de la novela, Sabemos a qué responde el revoltijo cronológico en esta literatura preocupada por afirmar el engaño de toda sucesividad, la atemporalidad última de todo acontecer temporal —"¡Todo es eternidad! ¡Todo fue antes!... // ¡Eterna en culpa la conciencia mía!" (4)—, y que convierte cada atrocidad de Santos Banderas en 'el infinito tiempo del hombre que no ha querido ver sus responsabilidades" (5): cada atrocidad, fija en su implacable inmutabilidad, en una culpa eterna e irredenta. (O en versión de don Roque Cepeda, imbuido de iluminaciones teosóficas —el único personaje importante de la novela que no cae en el anatema esperpentizante de Valle—; "Las humanas vidas con todos sus pasos, con todas sus horas, promovía resonancias eternas que sellaban la muerte con un círculo de infinitas responsabilidades. Las almas, al despojarse de la envoltura terrenal, actuaban su pasado mundano en límpida y hermética visión de conciencias puras. Y este círculo de eterna contemplación —gozoso o doloroso— era el fin inmóvil de los destinos humanos (....) y el alma, prisionera en su centro, devenía contemplativa y estática".) Yo quisiera extender esta interpretación no sólo a la técnica de montaje comentada por mí más arriba, sino a otras de naturaleza descriptivo lingüística. E integrarlas sobre todo en una actitud de mundo que las abarca, y es la concepción de un universo de hombres de solidez precaria, montado sobre piezas arrimadas como en un escenario, y que configura un estilo de relación desdeñosa con lo real; pues el

mismo que registra su armazón de trucó lo baraja y vapulea sin cólera ni compasión —sin contaminarse de su sordidez—, recomponiendo a su manera las piezas con tal soltura de invención que en ese juego lo niega como mundo y lo declara materia de retablo grotesco, gesticulación, fantochada: un ajedrez literario manejable al infinito, una no—vida.

En el lenguaje de **Tirano Banderas** se destaca ante todo la nota de voluntaria desarmonía: una humanidad tan ajena como ésa a cualquier sentido de equilibrio provoca en el narrador un léxico desaforado a su medida, donde irrumpen violentos choques de niveles y donde las palabras cambian de categoría gramatical, o se estiran y contraen en forma y contenido; y si no, se disparan por el arcaísmo o la invención neológica a distintos estadios de lo temporal, revueltos además en la olla podrida de los regionalismos más heterogéneos; o, denunciando su final tremendismo de fondo, obren por el impacto de oscuras connotaciones de temblor mágico, sortilegio, tragedia. Veamos todo esto en detalle:

Empezando por la avalancha de aumentativos y despectivos, en que los vocablos se convierten en muecas de sí mismos: "arregaño **lobatón**", "el **chivón** de la barba", "manos **torponas**", "negrote", "ricacho", "argollones", "cebollón", . . .El matiz rebajador que algunos traen de la lengua común se extiende aquí a una desvalorización general con que todos atacan la realidad que mientan, juzgándola al mismo tiempo. Pero el léxico desvalorativo excede esta lista, comenzando por el mote—escupitajo de "gachupine" que designa al modo mejicano, la colonia española tristemente enriquecida en tierras de América; y: "**zurda** pedancia", "morisquetas de **lechugino**", "estudiadas cláusulas de **dómine**", "chaparro", "campanudo" (este sufijo derivativo propicio para acentuar lo grotesco lo orienta hacia la elección de "greñudo", "juanetudo" (6). A veces la nota desprestigiante la da el contexto de la relación metafórica: "**ringla** de gachupines", "**exudaban** zurda pedancia"; y, con especial destaque, la inflada, persistente, patriótica "botarga" de D. Celes —en personal acepción de Valle, pues designa la panza—: "Declamó el gachupín, con la mano sobre la botarga...". Pero esto nos aproxima ya al capricho goyesco de sus esperpentos, su humorada fantasística más celebrada.

Si el Callejón del Gato madrileño tenía la virtud de todos los paseos de espejos deformantes, por los que la deformación consiste simplemente en largos y anchos de más o de menos, Valle se vale de las posibilidades imaginativas de la palabra para derivar el juego al infinito; los esperpentos en que tan sólo se enfantiza el gesto o la estampa hasta desfigurarlos son los menos:

> Era el que tan castizo apostillaba un vinatero montañés, chaparro y negrote, con el pelo en erizo...
>
> Don Celes asentía con el grasiento arrebol de una sonrisa...
>
> Al rico gachupín se le enrojeció la calva.
>
> ...la voz (...) tenía la brutalidad de una claque de teatro.

Muy quevedescamente, se ensaña el relator con su mundo hasta hacer con el universo un "cocktail" de vinagres donde todo está vuelto del revés. Lo personal se cosifica:

> Hablaba meciendo la cabeza de pergamino.
>
> Resplandecía (...) el cebollón de su calva...
>
> Inflóse Don Celes...

O se animaliza:

> Cacareó Don Celestino...
>
> La fila aplaudió, removiéndose en las losetas, como ganado inquieto por la mosca.
>
> Tirano Banderas (...) tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniego.
>
> El Tirano lo despidió (...) desbaratada la voz en una cucaña de gallos.

Las cosas se animizan y llegan a adquirir rasgos humanos:

> ...le indicó la mesilla de campamento que, en el vano de un arco, abría sus compases de araña.
>
> ...saltarín y liviano, con morisquetas de lechuguiño, rodaba el quitrí de Don Celes.
>
> El quitrí del gachupín saltaba como una araña negra.

Cualquier zona de la realidad es susceptible de cruzarse con otra: las partes del cuerpo entre sí ("la frente panzona"); el patetismo con las gimnasias de aula ("Y sujetándose al ritmo del tambor, **solfeaban** los dos caporales: —¡Siete! ¡Ocho! ¡Nueve!", los rebencazos al indio rebelde); la vida convertida en muerte mineral ("Niño Santos, con una mueca de calavera.. ") o, con otro sesgo, lo vital con caracteres de ficción teatral o guiñolesca ("Declamó el gachupín, la mano sobre la botarga"; "El torso desnudo, la greña, las manos con

tierros, salían fuera del hoyo colmado de negra expresión dramática"). Esta última modalidad nos revierte sobre los ejemplos de más arriba porque aquí se hace casi explícita la voluntad de Valle de negar la vida (en el sentido en que la había expresado el realismo tradicional), y denunciarla como espectáculo de feria, automatismo, ficción donde como decía Amado Alonso las personas valen únicamente como personajes (7). No hay personas en este universo, seres donde madure en libertad una vida interior flexible, que se expanda hacia afuera expresándose como tal y enlazándose en voluntarias relaciones de simpatía o antipatía; hay la vida—cartelón de ciego, la vida—gesticulación que un novelista cuenta para darle cabida allí donde debiera haber estado siempre, en el friso de los estereotipos que maneja el arte. La primera presentación de Santos Banderas reduce a éste a una voluntad desencarnada, a automatismos de lo humano, donde es lo humano lo que precisamente desaparece en ese maniquí donde se cosen lo mineral, el vacío de la muerte y un hieratismo inquietante:" parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo". Cabalmente la alusión a lo mágico, a la superstición —esa constante en Valle Inclán—, superpuesta o no a los demás recursos esperpénticos, es aquí un modo de someter la humanidad del personaje a fuerzas que la suprimen, imponiéndosele (recordemos el título del capítulo: "**Icono** del tirano", y sus connotaciones de sobrenaturalismo rígido): "Tirano Banderas(. . .), inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de **pájaro sagrado**"; con un **gesto cuáquero**, estrechó la mano del pomposo gachupín": "Resplandecía, como **búdico** vientre, el cebollón de su calva". Y es frecuente que todas estas sugerencias —cosificación, muerte, hieratismo mágico— confluyan en imágenes caracterizadoras del dictador: "La **momia** acogió con una mueca enigmática. . "

(Y no ya el relator y su lector, se hacen cargo de este mundo irrisorio: acá unos personajes se entretienen en esperpentizar a otros, conscientes de su propio infierno: "—Diga no más. ¿Se ha celebrado el mitote de las juventudes? ¿Qué loros hablaron?" 2ª, 3ª, II; o a sí mismo, como el Licenciado Veguillas y sus farsas de batracio, "Cuá Cuá".)

Sólo con el hecho de entregarnos a la mayoría de sus personajes por el gesto exterior -con lo cual, a su modo, los vacía por dentro- denuncia el narrador la inanidad de ese mundo; pero cuando penetramos en los enredijos interiores de D. Celes sorprendemos allí otra vez sus resortes de muñeco, mecido por automatismos de quimera o de falsa profundidad: " . y esfumaba su pensamiento un ensueño de orientales mirajes: La contrata de vituallas para el Ejército Libertador. Cortó el encanto Tirano Banderas...": "el gachupín simuló una inspiración repentina ..."

Nada más propicio a estos seres de relojería que reducirlos al despiadado grafismo del esquema: "El retinto garabato del bigote . ."; "Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo". O, en las escenas de conjunto, subrayar el gregarismo de la mayoría en un gesto que los uniforma anulándolos, tras catalogar su vana heterogeneidad:

> El aborrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, (8) el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado, **se inclinaban en hileras ante la momia taciturna...**
>
> Unos eran toscos, encendidos y fuertes. Otros tenían la expresión cavilosa y hepática de los tenderos viejos. Otros enjoyados y panzudos, exudaban zurda pedancia. A todos **ponía un acento de familia el embarazo de las manos con guantes.**

Esquematismo que se corresponde con una sintaxis hecha de tics, culebreos nerviosos y condensaciones. La parte I la llenan dos únicos renglones de secas yuxtaposiciones nominales, "estilo de acotación escénica" como lo llamó Salinas (9); sólo su ritmo sintáctico configura un clima:

> Santa Fe de Tierra Firme —arenales, pitas, manglares, chumberas— en las cartas antiguas, Punta de las Serpientes.

A brochazos impresionistas se nos ha arrojado el impacto del paisaje. El procedimiento se reitera: "La mirada, un misterio tras las verdosas antiparras". Y si no, es la aposición, ese tajo por el que asoma un dato sin más trámite y adelante: "era (. .) Cuartel del Presidente Don Santos Banderas (Tirano Banderas)"; "algunos soldados, indios comaltes. . ". Y la construcción absoluta, nerviosa y sintética: "desbaratada la voz". El asíndeton intercalado (que es en lo que se convirtieron las juveniles series coordinadas que rimaban muellemente los finales de frase en las Sonatas) es ahora un arrimo de netas referencias sin ornamentación: "Una mulata entrecana, descalza, temblona de pecho, aportó con el refresco ."; "Sumisa, húmeda, lúbrica, se encogía y deslizaba"; "Celestino Galindo, orondo, redondo pedante, tomó la palabra"; "El torso desnudo, la greña, las manos con fierros . ." Se ahorran partículas: "con (un) furbo atisbo a los caporales"; y este mínimo ahorro contribuye a dibujar el gesto descripto más como escénica acotación o título de cuadro —como no—vida— que como mímica real:

> El gachupín simuló una inspiración repentina, **con palmada en la frente panzona.**

A veces un adjetivo comprime lo que usualmente expresaríamos con toda una frase: "Venía por el vasto zaguán **frailero**", "pies **juanetudos**", "Saltaba (. . .) en el final **solanero** de Cuesta Mostenses".

Este esquematismo de frase, a la vez que reflejar un mundo de alambre expresa la actitud de cínica frialdad con que lo juzga el que lo cuenta, y al contarlo baraja sus planos sin ligazón. A esa no flexibilidad de mundo responde, en el narrador, una vigilancia: la de no deslizarse por los comodines de la norma idiomática corriente, por lo mismo acuosas, sugeridoras de fluidez: hasta el sujeto se pospone donde no lo esperaríamos para quebrar costumbres sintácticas esperables: "Cortó el encanto / Tirano Banderas"; "Mojó los labios (. .) /Niño Santos"; entróse / el cobrizo"; "Mirando a las ventanas del convento, formó / la escuadra"; "Señaló / el tambor / un compás alterno". . . Los personjes por su porte, platicarán en el resto de la novela con un fraseo hecho de barquinazos, y esguinces, forzando cauces sintácticos o semánticos normales en el idioma; y si por una parte ese desvío consigue un exotismo que sugiere a su modo lo americano, además nos impresiona fundamentalmente (también a los lectores de esta América), como un idioma hecho de reacomodación de artejos desencajados: es una "naturalidad" difícil, a veces retorcida, la de estos hablantes de Tierra Caliente

El propósito de romper pacíficos equilibrios lleva a formas de destaque más o menos rutilante. Los metricismos, las aliteraciones que se han señalado en la obra suelen obedecer a ese propósito, a veces con efecto de bocinazo paródico, otras como simple "fortissimo"; ya el primer párrafo contiene un dodecasílabo de perfecta simetría acentual, seguido de un alejandrino, en adecuado comentario a la sintaxis de aristas:

> a-re-ná-les, -pi-tas, // man-glá-res, -chum-bé-ras (12 sil)
>
> en-las-cár-ta-san-ti-guas, // pún-ta-de-las-ser-pién-tes (14 sil.)

Y esa seca sonoridad de eco de enes y tes ("San Martín de los Mostenses, aquel desmantelado convento ."; "en las cartas antiguas, punta de las Serpientes"; "Cuartel del Presidente Don Santos Banderas"). Y los grotescos arpegios de oes dedicados al obeso D Celestino

Destacar, incluso, por los impactos imaginativos que sugieren muchos nombres propios: "Santos Banderas", "Fiesta de Santos y

Difuntos", "Punta de las Serpientes", "Candelabros de Jerusalén", donde es el prestigio de lo sobrenatural unas veces, otras del público poderío, o de la acechanza bestial -y los plurales rebasantes con que se dan algunos, acrecen esos efectos-.

La tradición impresionista de relevar cualidades sensoriales a expensas de los objetos le sirve a Valle frecuentemente para el choque restallante de una realidad en los ojos, en los oídos (o en ambos a la vez, por el cruce sinestésico).

> ...fulminaba el charrasco del Mayor Abilio del Valle
>
> La marina era llena de cabrilleos, y en la desolación azul (...) encendían su roja llamarada las cornetas de los cuarteles.
>
> La ringla de gachupines balanceaba un murmullo...

El contraste casi eléctrico de impresiones polares da un efecto aún mayor de tenso impacto: "El retinto garabato del bigote dábale fiero resalte al arregaño lobatón de los dientes".

Pero he aquí que varias veces el efecto contrastante es de otro tipo, cuando en medio del desbarajuste guiñolesco el narrador se distiende, y nos recuesta, como sedándonos, en uno de aquellos paisajes "de arte" que embebían de plenitud mansa la beatitud de sus libros jóvenes; paisajes que podrán estar cruzados, a veces, de algún zigzagueo violento pero donde se impone ante todo la contemplación extática de un mundo de idealizaciones. Y es que en Valle, estilizador, supremo de la realidad en sus dos opuestas direcciones, esos remansos extáticos obran ahora como la suprema llamada de una aspiración ideal a la que este universo de caricaturas no accede pero que existe, ensueño platónico, (y es el que promueve de rechazo los visajes y acalambramientos propios de un mundo donde no se lo halla aunque sería de esperar que se lo hallase); Cuesta Mostenses está tendida al mar "sobre una loma, entre granados y palmas"; y al atardecer.

> La brisa era fragante, plena de azahares y tamarindos. En el cielo, remoto y desierto, subían globos de verbena, con cuada de luces.

Y es cierto que poco antes o poco después algún ritmo métrico demasiado estridente, alguna seca aliteración o la mueca de alguien no consiguen reprimir la tirria del que relata, pero la nostalgia de idealidad hizo su efecto y obra, en estos párrafos, como en la novela toda las ensoñaciones de santoral de Roque Cepeda, perdido y

encontrado en su fe teosófica. De pronto no puede más, y un adjetivo, una mínima nota de rebaja distancia por un momento la contemplación que pudo haber sido de ingenuidad: casi edénica: "La ciudad, **pueril**, ajedrezada de blancas y rosadas azoteas, tenía una luminosa palpitación, acastillada en la curva del puerto, "El relator, como su personaje, rumia implacable su verde veneno sin dejarlo nunca del todo. Se ve hasta en ciertas metáforas donde un gesto, un semblante quedan disecados inhumanamente, en rigidez esperpéntica: "y un ciego **cribado** de viruelas rasgaba el guitarrillo; al pie de los nopales (...) La voz del ciego **desgarraba** el calino silencio", "Don Santos **rasgó** con una sonrisa su verde máscara indiana"; "El Generalito **plegó** la boca, reconcentrado en un pensamiento".

Otra técnica de fuerte relieve imaginativo es el enmarcamiento. El tirano se nos presenta en una actitud que se va haciendo costumbre a lo largo del capítulo y es casi simbólica:

> Inmóvil y taciturno, agarrado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina... (III)
>
> Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo. (III)
>
> Tirano Banderas, sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniego. Desde aquella altura atisbaba la campa donde seguían maniobrando algunos pelotones de indios... (VII)

La figura del dictador, como todo lo que aquí se sale de la vida para hacerse exclusivamente eso, figura, es un **cuadro** en su imposibilidad enmarcada, hasta en el dibujo de pose que lo muestra "de perfil"; y en su lejanía, donde cuelga más allá de las evoluciones del pelotón, pero como todo cuadro presidiéndolo y registrándolo todo, supremamente imperturbable. Todas estas valencias desarrolla la imagen, pero especialmente esta otra: Niño Santos, el inmóvil es a la vez que un hombre con anécdota, su propia eternidad. Niño Santos cuelga platónicamente de su culpa y todo movimiento que haga, como el de cualquier hombre segun Valle, está condenado a fijarse en una inmutabilidad que consagra sin remedio su pecado o su virtud o su belleza o su visaje de escuerzo; es la "mueca verde" (como acaba designádosele promediando el libro con un 'leit motiv' que lo simboliza sinópticamente), que se pasea por el libro con "la verde salivilla de verde veneno" por su costumbre de rumiar la coca, repitiendo incansablemente el gesto que lo define y lo eterniza, como

antes el marco de la ventana: aquí, el 'leit motiv' no cumple la función de aterciopelado estribillo de la etapa modernista valleinclanesca; es el torcedor con que nos flagela un mundo de obsesión y en el que sorprendemos la abrumadora persistencia de lo que no se extinguirá porque su esencia es la atemporalidad.

Lingüisticamente, la alternancia de tiempos verbales en la parte III expresa sin inequívoco esa atemporalidad de lo temporal. Los pretéritos (y con todos los matices aspectuales: infinitivos perfectos, pluscuamperfectos, frase verbal terminativa...) se rasgan de pronto para denunciar con un presente de eternidad la verdadera dimensión de fondo de ese aparente devenir; una alternancia significativa ya que no la exige para nada la conexión lógica de los pensamientos, antes al contrario:

> El Generalito **acababa de llegar** con algunos batallones de indios después de **haber fusilado** a los insurrectos de Zamalpoa. Inmóvil y taciturno. PARECE una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo. En el Perú **había hecho** la guerra a los españoles (...) Desde la remota ventana(...) ESTA MIRANDO las escuadras de indios, soturnos en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte.

El párrafo vuelve a cerrarse en pretérito -por otra parte, un imperfecto durativo, que 'estira' el tiempo-, plenamente traicionado por el adverbio: "en la remota ventana, **era** SIEMPRE el garabato de un lechuzo"

Ahora estamos en condiciones de advertir como el adjetivo sintetizador le sirve algunas veces para eludir el verbo, escamoteando así en la acción aludida la descripción de su movimiento -"fijando" lo temporal- "chinitas y soldaderas(...) **corretonas**" (no 'que corrían' o' que correteaban'); "una mulata(...) **temblona** de pechos" (no 'que le temblaban...').

Se ha observado acertadamente con respecto a los regionalismos como éstos configuran una "síntesis de América" y trascienden el obligado localismo de toda anédocta, pues su variedad de procedencia convierte a la novela en paradigma de todas las dictaduras hispanoamericanas (10). Si en el capítulo que comentamos se dan algunos americanismos de una geografía más o menos general o bastante amplia ("chiva"-barba o pera de la barba; "petaca" -taboquera; "chicote"-látigo; "quitrí(n)"cierto carruaje; "pendejada"-necedad; "Niño" como fórmula de respeto y tratamiento; así como los diminutivos del tipo patroncito", etc. y aun "pita", "manglar", nopal"), otros son claramente reconocibles como localismos muy delimitados: ("roto",

Chile; "chamaco", México; "macana"-despropósito, casi exclusivo de las repúblicas del Sur; "abarrotero"-comerciante de tienda de artículos varios, México y Guatemala) (11). Bien: de ese modo el propio criterio de selección lingüística está cumpliendo un papel simbólico en esta novela acusatoria. Pero es que además el revoltillo trasciende la dimensión geográfica para obrar también sobre la temporal, yuxtaponiendo épocas; la preferencia de Valle por el arcaísmo pareciera obedecer a tendencias más hondas que las meramente ornamentales, pues que bien sentimos diluidas las diferencias de presente y pasado en una acepción de verbo que bien pudo haber sido del **Mio Cid** o de Berceo:

> La marina **era** llena de cabrilleos. (12)

¿Y no es cierto que la creación neológica de un derivado inesperado nos desliza hacia una sensación de futuro que no deja también de ser también nuestro presente, en este cajón de sastre de perturbaciones cronológicas? 'Pedantería' da "pedancia"; "solanero" (adj.: "final solanero") se crea sobre 'solana'; "arregaño" (sust: describe el gesto amenazante del lobo y el perro) sobre 'regañar'; de 'calina' se hace "**calino** silencio" (por 'calinoso'), de 'garita' el verbo "agaritar"; las palabras cambian de género ("sabanil" por 'sabanilla', "faltriquero" por 'faltriquera'); los sustantivos se adjetivan ("arregaño **lobatón**", "vinatero **chaparro**", "gesto **cuáquero**"); se desfiguran nombres ("indios **comaltes**", no 'comanches') Quedamos así a salvo de 'la vana ilusión de todo el saber cronológico" (13), y geográfico, cuyas aparentes incompatibilidades quedan anuladas finalmente. Y, de paso, según venimos observando a lo largo de este artículo, se construye un idioma diverso del real hecho a base de saltos de trampolín, de fugas desde la palabra conocida a la inventada que, aludiéndola, la crea al mismo tiempo; con lo que se consigue por vía idiomática lo mismo que en la esperpentización del mundo o su reducción a planos yuxtapuestos sin ensambladura: el aura extrañante de la deformación, la desarmonía o la insolidez por un lado, si contemplamos el fenómeno desde el mundo narrado; por otro desde la perspectiva del que lo narra, la distancia desdeñosa y libérrima a que éste se coloca, barajando y reinventando a su gusto tanto los seres como sus nombres

Una sociedad sin homogeneidad ni auténtica fluidez, un universo-Circo Harris donde lo que cuenta es únicamente la **figura** resultante de ese juego de automatismos sin libertad, y su grotesca grosería. Por eso con el revoltijo espacial y cronológico se combina otro, que acaba por destripar el lenguaje y lo que éste expresa: el 'collage'

de niveles de lengua donde lo familiar o lo vulgar -en los personajes tonto como en el narrador- son baches constantes por los que la lengua literaria se desmadeja o chirría: "charrasco" como forma casera y festiva de designar el sable que se lleva arrastrando, "fachendoso"-vanidoso, "temblón", "gachupín", "cucaña", "morisqueta"... en el relator, y "macana", "pendejada" ..en el Generalito (descontando en éste las esperables forma de lengua oral culta) son registros bajos que fracturan constantemente el nivel idiomático; más si al mismo tiempo personajes ambiciosamente decidores se despachan en una retórica de pretendido a'to vuelo -que por otra parte se niega a sí misma por inactual y hallarse plagada de lugares comunes-. El momento más crítico, porque el choque caricaturesco lo advierte no sólo el lector sino los personajes que viven la escena, es cuando el vinatero montañés acota con sus acotaciones de entrecasa el discurso almidonado de Santos Banderas:

> -Me congratula ver cómo los hermanos de raza aquí radicados, afirmando su fe inquebrantable en los ideales de orden y progreso, responden a la tradición de la Madre Patria. Me congratula mucho este apoyo moral de la Colonia Hispana(...) El gobernante, muchas veces precisa ahogar los sentimientos de su corazón, porque el cumplimiento de la ley es la garantía de los ciudanos trabajadores y honrados: El gobernante, llegado el trance, de firmar una sentencia de pena capital, pu de tener lágrimas en los ojos, pero a su mano no le está permitido temblar(...) Entre amigos leales, puedo declarar mi flaqueza, y les garanto que el carazón se me desgarraba al firmar los fusilamientos de Zamalpoa; Tres noches con sus días he pasado en vela!
> **-¡Atiza!**
> Se descompuso la ringla de gachupines. Los charolados pies juanetudos cambiaron de loseta. Las manos, enguantadas y torponas, se removieron indecisas, sin saber dónde posarse. En un tácito acuerdo, los gachupines jugaron con las brasileñas leontinas de sus relojes. Acentuó la momia:
> -¡Tres días con sus noches en ayuno y en vela!
> **¡-Arrea!**
> Era el que tan castizo apostillaba un vinatero montañes...

No es el caso de transcribir los encendidos(?) discursos de D. Celes, en sí mismos esperpénticos porque ingenuamente pretenden hacer ostentación de su propio vacío con su retórica huera (donde abundan "el benemérito patricio, raro ejemplo de virtud y energía...", "tiene una oración y una lágrima para las víctimas de una ilusión funesta, de un virus perturbador .", etc.). Nuestra novela va conviertiendo el ámbito que nos entrega, mientras avanza este capítulo que nos mete tan bien en su clima, en un ajedrezado pueril,

como la ciudad que describe Valle:

Un ajedrezado de realidad desarticulada y ramplona, cuyo automatismo titiritero se revela de pronto estrechando el foco para sorprender una zona mínima pero significativa de su sentido grotesco:

> Se descompuso la ringla de gachupines. Los charolados pies juanetudos cambiaron de loseta. Las manos, enguantadas y torponas, se removieron indecisas, sin saber dónde posarse.

De ese modo los personajes aparecen desmontados en sus miembros, así como otras veces, desarrollando conocidas técnicas impresionistas, las cosas y sus cualidades pugnan por independizarse mutuamente: "levantaba el brillo de su bayoneta un centinela", "asentía con el grasiento arrebol de una sonrisa". La metáfora por momentos relaciona plano real y plano evocado por el nexo prepositivo, que los vincula sin que se pierda la sensación de su mutua autonomía: "el cebollón de su calva", "el retinto garabato del bigote".

Mundo despanzurrado y de patas para arriba, en que de los conventos se hacen cuarteles y de lo que pudo haber sido la vida un retablo farsesco donde la ausencia de un soporte final que sustente todo eso se atisba en la oquedad de las imágenes de desmantelamiento con que a veces, por una fisura en los apiñados murales de esta "novela de Tierra Caliente", nos topamos con la inanidad (14):

> En el campanario sin campanas(...); aquel desmantelado convento de donde una lejana revolución había expulsado a los frailes(...) la campa barcina del convento,(...) En la desolación azul, toda azul, de la tarde...

Donde el tiempo no existe finalmente: pero sólo finalmente: pues en esta ilusión cronológica que llamamos la Historia no hay otra posibilidad que explicar en términos temporales la fatalidad de un continente en que el inmigrante español sigue teniendo alma de encomendero y lo viejo virreinal prolonga en el presente sus auras de inquisición y sometimiento. Hasta en los nombres resuena el coloniaje que América no quiere sacudirse de encima: "Santa Fe de Tierra Firme", "San Martín de los Mostenses", esa ciudad de "cúpulas coloniales" y "fusiles antiguos", con su tentación de dictaduras a flor de piel entre otros folklorismos más inocentes: "el refresco de limonada y chocolate, dilecto de **frailes y corregidores, cuando el virreinato**"; "Santa Fe celebraba sus ferias otoñales, tradición que **venía del tiempo de los virreyes** coloniales". Renglones más abajo

nos pasearemos por "Calzada de la Virreina" y "Espejillo de la Virreyna", por las intrigas y equívoca perversidad del Barón de Bernicarlés, Ministro Plenipotenciario de su Majestad Católica y ya conocimos la untuosa marea de gachupines enriquecidos que vienen a Tierra Caliente a 'hacer la América': novela escrita por un español, pero un español desencantado que se duele ahora de su España americana, y de lo que los peninsulares han hecho, están haciendo, de ella. Y sin embargo la novela no es ni siquiera dolor (15), es un hirsuto entretenimiento entre espantapájaros, donde incluso los hombres de la miseria, los victimados terminan finalmente esperpentizados como los otros -el roto greñudo, el ciego cribado de viruelas- (16); donde además de lo hispánico, la caricatura se proyectará más adelante a la humanidad toda -en el cuerpo diplomático de Santa Fe de Tierra Firme convergen los más distantes puntos del globo-, como aquí ya se proyectó a las cosas mismas -una mesilla, un coche-: lo grotesco es el mundo, no hay refugio en este universo sino en el libro que lo transfiere a ficción literaria, que es donde verdaderamente debió existir siempre.

Y lo literario por obra de la inmutable palabra escrita, se hace cargo además de esos gestos y esas culpas esclerotizándolos en una puesta a la vista de su destino inmóvil, algo así como el "círculo de eterna contemplación" que predica Cepeda el iluminado.

NOTAS.

(1) Véase "Los romances españoles: El romance de Abenámar", ahora en su **Sobre antigua poesía española**, Bs. As., 1962; y "la interpretación lingüística de las obras literarias", en el vol. conjunto **Introducción a la estilística romance.** Bs. As., 1932.

(2) El problema ha llegado ya a los manuales más socorridos de teoría y análisis literarios y prescindo de su comentario. La obra en castellano que lo recoge con notable rigor científico es la de Félix Martínez Bonati, **La estructura de la obra literaria**, Santiago de Chile, 1960 (espte, la 3a. parte):

(3) Emma Susana Speratti Piñero, **La elaboración artística en Tirano Banderas**. México, 1957, cap. "Extructura y estilo".

(4) La cita es del conocido poema "Rosa gnóstica", de Valle,

(5) Speratti, E., o. c. , p,, 72.

(6) Es notable no sólo la insistencia de Valle en estos y otros tipos de derivativos, sino su intención evidente de maniobrar con una realidad y un lenguaje que toma al sesgo, como amasados rehechos por las manos del artista hasta hacerse ostensiblemente otra cosa; una voluntad de no darnos la realidad de nuestra ingenua experiencia sino de mostrárnosla desmontable, mero material de una construcción (literaria), valiéndose de ellal para inventar una nueva figura, a menudo barroca, Revisemos una creación lingüística como "agaritado" -el Tirano, "agaritado de perfil en la remota ventana"-, recargado derivación de prefijo y desinencia verbal, en que el nombre primitivo ('garita') aparece reacomodado, reubicado en un nuevo diseño idiomático e imaginativo: un procedimiento que se vincula con su invención de 'esperpentos', como enseguida veremos. Otros ejemplos de la novela: "callaban **amusgados**" 1ª., 3º, IV; "**acoheteaban** repentes de gritos" 4ª.- 6º, VI; "la calle se **abullangaba**" 2ª., 1º, III; "Doña Lupita, **achamizada**, zalamera" 7ª., 1º, III; "Al abrir la puerta oyó las voces **ademantadas**" Epílogo, IV. Véase el efecto de la acumulación de derivados, neológicos o no: "Elefantona, atildada, britanizante, la figura dibujaba un gran gesto preocupado" 6ª., 2º, VI. De ese modo la realidad mentada por los nombres así subsumidos y remoldeados, ha quedado a merced de quien en ningún momento se entrega a ella -ni al lenguaje que la designa- sino que mantiene la independencia de sí en esta continua operación de reajuste: pensando en esto también hablábamos de una relación desdeñosa con lo real. Y la distancia a que se mantiene el relator pareciera asimismo reflejarse en ciertas descripciones mediante la apelación al sustantivo abstracto, por el que el artista dispone los objetos en segundo o tercer plano y selecciona la 'nota que le interesa rehaciendo así la escena, 'literaturizándola'; cf.: "Timbradas **risas** de **infancias** alegres poblaron el vano de los corredores. La niña ranchera (. .) entraba (. . .) en la **dispersión** de una tropa de chamacos" 4a., 3º, III; ". . . el azul telón de la marina se mostraba en un **lejos** de sombras profundas" 7a., 2º, I.

(7) "La musicalidad de la prosa en Valle Inclán", en su **Materia y forma en poesía**, Madrid, 1955, p. 367 (n.).

(8) "Chulo" habrá que añadirlo al léxico desvalorizante, en la acepción que recoge el **Diccionario etimológico** de Corominas: 'individuo del pueblo bajo, que se distingue por cierta afectación y guapeza en el traje y en la manera de producirse';

la voz no ha perdido del todo sus resonancias de antiguo vocablo de germanía. El "braguetazo" parece aludir a la aprovechada oportunidad del pobrete de haber casado con mujer rica. ¡Prósperas metas las de estos gachupines!

(9) "Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98", en su **Literatura española siglo XX**, 2ª., Méjico, 1949, p. 106..

(10) Intención muy consciente en Valle Inclán, quien la expresó en comentario epistolar a Alfonso Reyes: v. Speratti, E., o. c., Apéndice II, carta del 14-XI-1923.

(11) No falta en el capítulo el regionalismo morfológico ("garanto" por "garantizo") ni el sintáctico ("les platicaba recién", por 'hace un momento' XX; o la adverbialización de adjetivos); me pregunto si ciertos cambios de régimen verbal como "me congratula ver...", que no registra el **Dicionario de construcción y régimen** de Cuervo, habrá que incluirlos en este catálogo. Alguna vez Valle empuja los límites idiomáticos hasta más ollá de lo español y sin disimulo: en "**furbo** atisbo" con el italianismo; en "orientales **mirajes**", por 'espejismos', con el vocablo francés.

(12) cf. Menéndez Pidal, Ramón, **Cantar del Mio Cid**, Madrid, 3ª,' vol. II (Vocabulario), 1954: "ser" en la acepción, de 'estar': "seet firmes en Christo" (S. Dom 448); "todos eran alegres" (Mio Cid 2066, 243, 930, 944, 1403, 3704, etc.); estos y otros ejemplos en p. 847. Valle reitera el procedimiento: "En este tiempo, era luminosa y vibrante de tabanquillos y tenderetes la Calzada de la Virreina" 1ª., 2º, II.

(13) Frase, entre tantas alusivas al mismo problema, de **La lámpara maravillosa.**

(14) Se nos dirá luego, a propósito del pueblo en fiesta: "Sentíase la oscura y desolada palpitación de la vida sobre la fosa abierta" 1ª., 2º, V.

(15) Llamar a esto 'objetividad', como hace Eugenio de Nora (**La Novela española contemporánea**, Madrid, 1958, p. 87) conduce a un equívoco, pues la novela toma partido al juzgar tan elocuentemente acciones y hombres con desparpajo; pero lo hace, como siempre en Valle Inclán, desde un desdeñoso distanciamiento.

(16). Sin embargo es cierto que por fugaces momentos parecen asomar entre líneas atisbos compasivos, o comprensivos, que marcan en sordina una dilección reprimida: " las escuadras de indios, **soturnos en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte**"; "el greñudo, **sin un gemido**, se arqueaba sobre

las manos esposadas, ocultos los hierros en la cavación del pecho". Ha observado la crítica que el narrador esconde respetuasamente su espejo cóncavo ante un personaje que es un pobre nativo: Zacarías San José; sin embargo, no del todo -la observación cumpliría más hacerla en D. Roque Cepeda-: "Zacarías, sin mudar el gesto de su máscara indiana..."; "Inmóvil el gesto de su máscara verdina..."; ambos en 4ª.,..., VI.

Instituto Superior del Profesorado de Bs. As., 1966.

Adhesiones

Comisión Municipal de Cultura

y

Sociedad Educacionista "La Fraternidad"

EL ROMANCERO GITANO DE GARCIA LORCA

por MARTA EYHARTZ DE MARTINEZ UNCAL

Pueblo y Tradición:

Es característica de los escritores españoles ubicar con precisión geográfica el escenario de sus creaciones. El español ama a su tierra, por eso el juglar del Mio Cid, no deja de seguir minuciosamente la ruta de Rodrigo; el Arcipestre de Hita traslada a Calatayud el asunto de una comedia latina; Santillana encuentro idealizadas vaqueras en caminos y villas auténticas; Garcilaso ve ninfas mitológicas bordando a orillas del Tajo.

Federico García Lorca no escapa de esta tradición y su "Andalucía del llanto" se refleja repartida en tres ciudades que definen su mundo poético: Córdoba y Granada - doloridas y taciturnas - y Sevilla, alegre, riente, con sus procesiones coloridas de San Gabriel, niño y gitano, "bisnieto de la giralda".

Córdoba será "lejana y sola", antimorisca, romana, vertical, férrea. La tragedia está allí presente, próxima; "la muerte me está llamando" "desde las torres de Córdoba".

Pero es Granada a quien el poeta siente más cercana. Granada será la ciudad del agua y de los sueños, una ciudad nostálgica de "un ayer de ruiseñores", la de las torres viejas, la del jardín callado.

La antigua Elvira seguirá soñando con el moro que la perdió, en el día en que el horizonte se cubrió de hierro y las huestes de Isabel y de Fernando, llamaron con voz de broce a su puerta.

Esta es la ciudad de los muros blancos, tejidos de enredaderas, la ciudad de las rosas y los cipreses del Generalife, la de los muros sonrosados de la Alhambra, palacio de los guzlas, pero también de

las cimitarras, de los nocturnos pero también de las noches de intrigas y asesinatos, de las aguas sonoras de sus surtidores, pero también de la sangre endeble de los Abencerrajes. Ciudad del Califato, desvanecido como un sueño de armas y pedrerías, que tiene dos ríos: "uno de llanto y otro de sangre".

Muchos autores que han tratado a García Lorca, coinciden en definirlo como un juglar que reivindicó la verdadera juglaría española, señalando para ello sus condiciones de recitador, dominio de la voz y del gesto, aderezados por la gracia andaluza, su destreza que le permitía pasar del recitado a la música, del canto de "nanas" a la solemnidad del cante jondo, su resistencia a entregar a la imprenta, toda aquella obra cada día más copiosa, sus interpretaciones en el teatro de guiñol, por retomar con el octosílabo, la esencia popular de España con su "Romancero Gitano".

Las influencias llegan por el cauce ahondado de la sangre, raza y espíritu. Su tierra le daba la tradición de aquellas trémulas construcciones que se hacían y se deshacían en el aire, las leyendas mezcladas de historicidad: el rey que perdió su reino por amor a Florinda, los siete infantes descabezados en flor por saña de una mujer, las de Rodrigo Díaz, las que contaban la historia de rubias infantinas, y las moriscas cuyos lamentos aún quieren dejarse oir.

Pero los romances que ha de escribir em el Romancero Gitano, no tendrán el ambiente histórico de los romances viejos ni los del Duque de Rivas.

Pedro Salinas en "Ensayos de Literatura Hispánica" dice: "García Lorca supo recoger del viejo, la concisión, el dialoguismo, la intensidad emocional; del artístico - Lope - Góngora - la opulencia del estilo, el artificio esteticista; del romántico, la creación de atmósferas novelescas, y hasta del vulgar y placero, esas caídas en el decir prosaico y común."

Si bien en los romances lorquianos hay referencia a personas, lugares y sucesos, localizados, costumbristas por fuera, se diferencian de los anteriores en la calidad del mundo que refleja en sus versos. Es un mundo, en que tanto él como sus criaturas, se escapan de la realidad; creando alrededor de ellas una atmósfera mágica que las transforma, las decolora, adquiriendo una tonalidad extraña; pelo verde, carne verde, ojos de fría plata.-

El Sentido de lo Gitano:

José Mora Guarnido en su obra "Federico García Lorca y su mundo" critica el afán encomiástico de los admiradores de Lorca de

llamarlo, junto con otros adjetivos elogiosos, "poetar gitano". Se pregunta ¿Por haber escrito el Romancero Gitano? Con igual sentido se lo podría calificar de torero por el "Llanto" por Ignacio Sánchez Mejía; negro por la "Balada del Rey de Harlem"; teólogo por la "Oda al Santísimo Sacramento"

Afirma su biógrafo y amigo, que el poeta no tenía nada de gitano en sangre, si no que era de una pura y sana sangre andaluza.

El mismo García Lorca oclaró: "Mi gitanismo es un tema literario y un libro. "Aspiraba a ser algo más que el cantor de una sociedad humana limitada, más que un color local, más allá del folklore.

"Yo creo - dijo en otra ocasión - que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de lo perseguido: del gitano, del negro, del judío".-

Quizá su incursión al mundo gitano se debió también al estímulo que recibiera de su amigo, el músico Manuel de Falla y el interés de éste por el canto jondo, voz doliente de Andalucía.

En el "Libro de Poemas" sin embargo ya había utilizado el autor, ese mundo al que posteriormente va a sumergirse. Así en "Madrigal de verano" (1820), dice:

"Junta tu roja boca con la mía
¡Oh Estrella, la gitana!
Bajo el oro solar del mediodía
Morderé la manzana."

El "Poema del Cante Jondo" (1921), es como un repertorio panorámico de la imaginería gitana:

El gitano evoca
países remotos
(Torres altas y hombre
misteriosos)

Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.

sobre estos fondos estáticos, estiliza los contornos del hombre taciturno y grave que soporta toda una carga centenaria de temor y muerte, la negra y roja atracción del amor y de la soledad.

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.

Vestida con mantos negros
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.
Vestida con mantos negros.

El "Romancero Gitano" (1923), es otra cosa, aunque el tema siga siendo el mismo en apariencia. No se limita el poeta a rozar sucesivamente el alma de esa raza distinguida y distante, sino que penetra, dentro de ella y trata de extraerle los secretos más intimos.

Tema y Símbolos del Romancero Gitano:

Sorprende y emociona la cantidad, hondura y persistencia del tema de la muerte en la obra lorquiana. Así sus primeros poemas juveniles culminan con el gran tema, como si toda curva hubiera de cerrarse rápida e implacable, sin tiempo para el olvido: "y si la muerte es la muerte -¿Qué será de los poetas - Y de las cosas dormidas - Que ya nadie las recuerda?

Esa muerte, cuya presencia tiene una fría naturalidad, esa muerte vecina, próxima, que asoma en la fragua de los gitanos, tiene sin duda una simbología original, pero muy española. El Arcipreste de Hita la mirará en el siglo XIV con ojos vitalistas y la maldecirá porque corroe el cuerpo de la "Trotaconventos"; Jorge Manrique, con una concepción cristiana, la recibirá con "voluntad placentera, clara y pura"; San Juan y Santa Teresa morirán por morir; Quevedo, Góngora y Calderón nos hablarán del paso inexorable de las horas; comenzar a vivir es ir muriendo, "la rosa que es cuna y sepulcro" al mismo tiempo.

Por eso Lorca no ha tenido que buscar el tema en especulaciones interiores, lo encuentra en torno suyo, en el aire natal, en los cantares, en los libros y ha de culminar en obra con su "Llanto por Ignacio Sánchez Mejía".

En diez de los dieciocho romances que integran su obra, está presente la muerte, pero como una muerte agorera, presentida por supersticiones. Así en el "Romance de Thamar y Amnón", romance ajeno al tema gitano, ciertos signos de mal agüero, avecinan la llegada de lo fatal;

La luna gira en el cielo
sobre la tierra sin agua,
mientras el verano siembra
monte de tigre y llama.

Estas señales, emisarias de la muerte, recuerdan aquellos presagios de un romance viejo, que anunciaban a Rodrigo la pérdida de España.

Los vientos eran contrarios
la luna estaba crecida,
los peces daban gemidos
por el mal tiempo que hacía.-

El motivo de la muerte está presente en el "Romancero Gitano" a través de determinadas imágenes: la luna, la sangre, el caballo y el puñal. El primer romance con que se abre el libro, es el Romance de la luna". La luna que viene con "su polisón de nardos", no tiene "su blancor almidonado", el color de la pureza ni del candor, sino que será presencia de tragedia.

El tema tiene raíz en leyendas tradicionales españolas, en viejas supersticiones, según las cuales el niño al que la luna mira, está condenado a morir. Pero de la tradición, sólo conserva el motivo; el poeta asocia el tema de la superstición al de la gitanería. Tal vez la leyenda de la luna bruja es gitana.

El tema lunar se perfilaba ya en el "Libro de Poemas", aunque sin sentido trágico, ya como una luna humorística; "Con su cara bonachona de jamona" o como la luna imposible de asir: "Si mis dedos pudieran - deshojar a la luna.-

Otras veces aparecerá fría, pálida, impasible, contrastando con la sangre caliente, roja, frenética de la agonía, como fuerzas que se oponen y se buscan. Así en "Bodas de Sangre", la luna pide sangre para calentarse, en "La sangre derramada", el poeta pide desesperadamente a la luna que acuda para no ver la sangre del torero; "¡Qué no quiero verla: - Dile a la luna que no quiero ver la sangre de Ignacio sobre la arena.-"

La sangre, permanente obsesión, el grito de la agonía, canta su canción difícil;

Sangre resbalada gime
Muda canción de serpiente (Reverta)

Las navajas brillan aceradas como escamas, bellas porque están

manchadas con sangre enemiga:

En la mitad del Barranco
las navajas de Albacete
bellas de sangre contraria
relucen como los peces (Reyerta)

En el "Romance sonámbulo", trescientas rosas morenas" tiñen la blanca pechera del compadre que viene sangrando desde los puertos de Cabra, buscando inútilmente a la gitana.

Antoñito el Camborio, antes de morir:

"Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir".

Después que la sangre bullía, después de la lucha, después de los saltos de delfín, la esfigie estática de moneda, nunca más repetida.

Antes que la muerte llegue, el puñal ha de penetrar hondo, en el lugar exacto para encontrar "la oscura raíz del grito", hasta que la vida se vierta en el cauce abierto de la sangre.

En el "Poema del Cante Jondo", ya estaba presente con su agudeza fatal: El puñal - entra en el corazón - como la reja del arado - en el yermo.

En "El poeta en Nueva York", aparece estilizado como una "uña que dice que aprieta el tallo - un alfiler que bucea - hasta encontrar las raicillas del grito".

En "Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla", los cuchillos gitanos esperan en vano quien los empuñen, pero ya los gitanos se han acabado:

Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo-

Ha de morir el gitano aunque fuese legítimo Camborio:

Pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.

La figura del cuchillo culminará para elevarse en símbolo, tan pequeño en la mano que parece de juguete, en la postrera lamentación de la Madre en "Bodas de sangre":

"Con un cuchillo; con un cuchillito - que apenas cabe en la mano"- el diminutivo esta usado en forma de contraste, de tal manera que la pequeñez de las cosas, se enfrenta con su trascendencia:- "pero que penetra fino- por las carnes asombradas".

El misterioso caballista, mensajero también de tragedia, aparece ya como gitano contrabandista o como bandido generoso. En "Canciones" está asociado con la imagen de la luna: "En la luna negra de los bandoleros- cantan las espuelas".

En el "Poema del Cante Jondo" esta imagen se multiplica, "Cien Jinetes enlutados- ¿dónde irán?.

La muerte y su heraldo, el jinete macabro y agorero, aparece en el "Romance de la luna, luna". Desde lejos se escuchan los cascos rítmicos y tremendos del caballo, retumbando sobre el tirante pergamino del llano:

Un jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.

En "Romance de la Guardia Civil Española";

Un caballo malherido
llamando a todas las puertas

anuncia a los gitanos su destrucción. Esc cabalgata siniestra adquiere, aún, perfiles más torvos:

Los caballos negros son,
Las herraduras son negras.

Todavía podemos considerar otra imagen anunciadora de muerte: el siniestro tricornio de la Guardia Civil:

El Juez con Guardia Civil,
por los olivares viene. (Reyerta)

La Guardia Civil es símbolo de potencia destructora que arrasa con las torres de canela y las noches de alegría:

La ciudad, libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
entran a saco por ella.

El alma negra y dura como de charol, de sus tricornios,

contrasta con las banderas, estandartes y faroles de la alegría gitana.

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.

Guardias civiles borrachos llaman a la puerta del gitano perseguido en su último refugio, en el "Romance Sonámbulo", y cinco tricornios llevarán, codo con codo al gitano en el camino de Sevilla.

El tema de la muerte con ser tan dramático, no tiene en esta poesía un sentido metafísico; no está vista, como vemos, en abstracto; no se reflexiona ante el dilema definitivo como lo hace Hamlet. No es la muerte misma y su misterio insondable lo que aquí se refleja, sino la pena de morir, de perder el juego de la vida.

El poeta, enamorado del mundo y de sus formas, intenso de vida, le da una línea plástica y una sugestión humana

"Su muerte - dice Alfredo de la Guardia - será una muerte andaluza, una muerte de cante jondo, una mujer triste, pero no espantosa, enamorada de los hombres valientes y robustos".-

Por eso esa muerte será un deseo de vida: "¡Si muero - dejad la ventana abierta"!, dice en una de sus "Canciones".

Su obra romancesca, en cuanto a técnica, podría definirse como la saturación del cuerpo entero del romance, por el espíritu metafórico. Pocos poetas se han lanzado sobre la simple estructura del romance, con tanta ansia de metaforizarla a fondo. Utiliza la metáfora directa; su poesía es un relámpago de imágenes sucesivas.

Si bien Lorca vivió en época en que la metáfora se declaraba reina del lenguaje poético, si bien estuvo ligado al surrealismo, no perdió su sentido de la realidad

Cubistas, futuristas, ultraístas, expresionistas, reivindicaban al subjetivismo, lo cultivaban a su manera, desde luego, con conceptos muy diferentes al sustentado por los románticos. Atentos a un

panorama interior se independizan de las formas reales y adoptan un lenguaje incoherente, discontinuo. Estas corrientes aislan al hombre del mundo exterior o por lo menos lo distancian. García Lorca no se dejó arrastrar, sino hasta cierto punto: tomó del surrealismo no pocos elementos, pero sin perder su sentido de la realidad, su savia humana, la gracia con que le ha dotado su pueblo.

Levantándose sobre la tierra estiliza su visión de ella, la fragmenta en alegorías, la expresa independientemente, más no se disocia jamás de la tierra misma.

Veamos algunas imágenes de sus romances:

El paisaje visto a través de figuras de tauromaquia:

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.

La estridencia de los cantos de los gallos, perfora el amanecer para encontrarlo:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora.

El viento que mueve los lirios, hace que éstos parecieran luchar con sus hojas, agudas y cimbriantes como espadas:

Con el aire se batían
las espadas de los lirios.

Otras veces el paisaje se espejea en la pupila:

Áridos lucen tus ojos,
paisajes de caballistas.

Abundan las construcciones de versos paralelos, y en algunos casos encontramos logradas anáforas, característica, por otra parte, del romance tradicional:

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.

La reduplicación tiene sentido trágico y sonoro unido al soplo de agorería:

Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.

El aire, la vela, vela.
El aire la está velando

Adquiere mayor intensidad en el "Romance Sonámbulo" con la insistencia del adjetivo verde:

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.

Son múltiples y originales las sinestesias que halla Lorca: brisa ecuestre, montes imantados, largo viento, rumor último. Muchas de ellas construidas con adjetivos verbales: flor martirizada, silencio mutilado, naipes helados, desvelada pasión.

Algunas señalan sensaciones cromáticas: llanto oscuro, carne verde, pena negra, telegramas azules, cítaras enlunadas; térmicas: panderos fríos, rumores calientes, flor enfriada; gustativas: agrio verde, niña amarga, cólera dulce, ausencia salobre; cenestésicas: nardos despiertos, rubor cansado, yunques sonámbulos.

Es frecuente en el "Romancero Gitano", el uso de uno o dos sustantivos en función adjetiva: silencio de cal y mirto, ciudad de dolor y almizcle, corazón de azúcar y yerbaluisa, color de vino y ámbar, rumor de rosa encerrada, silencio sin estrella, ruiseñores en ramo, noche llena de peces, unicornio de ausencia.

También es evidente la presencia de contrastes como en los romances viejos. El contraste máximo que define al "Romancero Gitano"; "bronce y sueño, los gitanos", sintetiza ese mundo, hecho de realidad y de ensueño.

El cuerpo carbonizado de Olalla contra el paisaje blanco:

Negros maniquíes de sastre
cubren la nieve del campo.

Otros contrastes son:

Ojos chicos de mi cuerpo
y grandes de mi caballo.

Su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.

Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.

• • •

El "Romancero Gitano" es un vivero de imágenes de cálidos colores de legítima sustancia popular, brotada del río directo de la tierra. Pero el alma que allí canta, que allí, en el misterio de la creación poética se oculta y se descubre al mismo tiempo, es el alma de Andalucía, de España. Las intensas y taladrantes imágenes, ya claras, ya oscuras y alusivas, cincelan a España, la encuadran con vaguedad, llena de lejanía y de recuerdos, la tiniebla y la muerte la asaetan, el destino y el embrujado amor, la acechan en la noche, llena de aromas.

Federico García Lorca, tocado por la gracia especial, sólo dada a algunos privilegiados, hizo surgir con su poesía, misteriosa aleación de barro y estrella, la savia viva y fluyente de la vida española.

EN TORNO AL IDEAL ALBERDIANO

Por ABEL URBANO MERCADO

"Tomando lo que había en el buen sentido general de esta época, habré tomado ideas a todos, y de ello me lisonjeo".

JUAN BAUTISTA ALBERDI

Hay quienes sostienen que cada uno llega al mundo con un destino grabado en el fondo de su ser, y a él responde fatalmente su existencia metódica o desordenada, mística o sangrienta.

Leibnitz llamó destino a la existencia de una fuerza ciega, impersonal e irresistible, cuyos efectos no podemos prever ni modificar.

De acuerdo a este concepto se nace con una conformación especial para el amor, la fe, el arte, la meditación, la soledad o el infortunio.

No dudamos que en algunos casos se cumple, y cuando ello ocurre se revela con tanta intensidad que la voluntad humana es incapaz de desviar, disminuir, y mucho menos anular estos designios. En su transcurso, la Humanidad nos ha dado varios ejemplos de grandes hombres, cuya existencia respondiera de manera inflexible a estos principios.

Así la vida del ilustre pensador del epígrafe, estuvo dominada por un lúgubre pesimismo, y la adversidad castigó su cuerpo y su espíritu.

Fue el gran ausente de su país, "el ciudadano de la soledad", como le llama, con tanta exactitud, el escritor Pablo Rojas Paz.

El ciudano que sólo estuvo presente en su patria por sus apasionados escritos.

Nacido en el año de la libertad, su infancia y su juventud se nutrieron en los rincones solitarios y apacibles de la exuberante

naturaleza tucumana, que en la larga jornada de su vida, muchas veces juzgada con parcial acritud, obró milagrosamente en él para darle después de prolongados hastíos, una nueva voluntad de vivir.

Un astro melancólico presidió su nacimiento, anticipo del dolor y las luchas que sus ideales de libertad le ocasionarían.

Al doloroso episodio se refiere con tristeza en su autobiografía:" Mi madre había dejado de existir en ocasión y por causa de mi nacimiento" 'Puedo así decir como Rousseau, que mi nacimiento fue mi primera desgracia". A los pocos años acaeció la muerte de su padre, un vasco amante de la libertad que por sus méritos recibiera del Congreso de la Independencia la carta de ciudano del Nuevo Estado. Alberdi conservó este documento "como un papel precioso por el objeto, por los nombres, por el sello de ese gran cuerpo histórico", y por la honrosa distinción que significara para su progenitor. (1)

Este acontecimiento, evocado años más tarde durante una visita a la Casa Histórica, le dio la oportunidad para pronunciar sus primeras palabras públicas, abogando por los principios que constituyeron la fuerza de su ideal.

Así la democrática lección inicial del joven tucumano, "el doctorcito" -como se le llamara- tuvo lugar en aquella venerada casona. Y mientras su espíritu se nutría en el silencio de un escenario infinito y sombrío, el destino de la Nación desenvolvíase bajo la imposición de la tiranía y frente al desorden de las provincias. El signo melancólico de su nacimiento y los violentos episodios que vieron aquellos doloridos ojos, gestaron en su espíritu un angustioso ideal de libertad, acariciado lentamente en el silencio.

"Nuestra educación -dirá con el tiempo- es la obra del medio en que se desarrolla nuestro ser, más bien que de la familia y de las escuelas que nos dan las primeras nociones de las cosas" (2)

Por eso el carácter y el espíritu conservan el sello que se les imprime en esas primeras épocas de la existencia, conformada en Juan Bautista bajo la influencia de aquella sociedad que vivía en la aurora de nuestra revolución de la independencia. Y dominado por una profunda e inocultable tristeza, que no lograron cambiar las frivolidades a que se lanzó en una época, talvez por prescripción médica, cautivóle la música que fue el primero de sus grandes amores. Más tarde le atrajeron la sociología y la filosofía.

Pertenecía a una generación signada por el destino, en la que

(1) (2). Autobiografía - Juan Bautista Alberdi

Alberdi traía la sentencia inmutable de ser "el desterrado, el solitario, el apasionado de sus ideas" (3) por lo que buscó lejos de su patria, el oxígeno necesario que no encontraban en la época sus pulmones, acostumbrados a amplias y profundas inspiraciones. Había mamado la leche nutricia de la libertad individual de conciencia para aprender a vivir dignamente la vida de los hombres libres. Eso nos explica por que después de su adolecencia, pasada en el Colegio de Ciencias Morales, fue uno de aquellos jóvenes de espíritu ardoroso, inflamados de los idealismos del siglo humanista que fundaron en Buenos Aires la Asociación de Mayo. Luego, su carácter, frente al imperio de la tiranía, le indicará el camino de la expatriación, lo que él ha llamado propiamente: "la provincia flotante de la emigración política".

A ella alude sin amargura en sus Memorias años más tarde pues allí están sus Amigos, sus comprovincianos y sus mayores adversarios personales.

Pero duda que la justicia "que nace de la independencia del juez", esté para su vida y sus escritos en el suelo de su país, dominado como todo país republicano, por esas corrientes de opinión y sentimiento, justo o injusto, que hacen pagar caro a la independencia sus menores desvíos de la huella común que gobierna y dirige soberana.

Alberdi luchó con pasión y con sinceridad, con entusiasmo leal, por la integridad de la república, defendiendo intereses generales y públicos.

Alejado de las ventajas pequeñas, de los rencores personalistas del terruño, veía el problema nacional desde lejos y desde lo alto. Y lo veía grande como las esperanzas del porvenir. Su concepto de libertad y su ideal social no le permitían someterse a las exigencias de su propio progreso y bienestar y menos aún, a una egoísta valoración de su personalidad que no sentía.

Su patriotismo ardiente y severo desborda de la correspondencia diplomática con Urquiza, Director Provisorio después de Caseros.

Combatió las ideas, y no a los hombres; aborreciendo no tanto al dictador como a la dictadura. Por eso, cuando años más tarde encontrara a Rosas de improviso en Europa en una reunión social, lo trata con benevolencia.

"Ya ha sido juzgado y castigado en Caseros" -dice. Pero es que sólo él puede expresarse de este modo, porque es un patriota

(3) "El ciudadano de la soledad", Pablo Rojas Paz.

sencillo que tiene pasiones como todos los hombres fuertes, pero carece de rencores que sólo puede alimentar el corazón de los hombres débiles. En su peregrinación de más de sesenta años, cuánta lucha con los hombres y con los tiempos, y cuántos sacrificios en su vida pública y privada. Como ha dicho el autor ya mencionado "la más humilde de sus ideas hundió su luz en el fondo de la conciencia Argentina". Sus escritos, señalaron a las nuevas generaciones, principios ideales de una libertad que, derrocada la tiranía, llegase a dudar que existiese en América.

Jean Jaurés, ha dicho acertadamente, que "el ostracismo es glorioso, pero tiene sus peligros para el espíritu del hombre" (4).

Y ha dicho bien, porque en nuestro prócer se manifestó intensamente en su espíritu y en sus desgarbadas carnes. Por no aceptar más tarde regresar al país, fue severamente criticado.

A sus adversarios políticos se les ocurrió el dicterio de su traición política. Sin embargo se olvida, que necesariamente, tuvo que aceptar su destino con grandeza de ánimo, en las dos presidencias subsiguientes a Urquiza y Derqui.

Alberdi fue un reacionario para Mitre, porpue no era un hombre de la política, y veía las cosas a través de otros cristales. Dado más a las meditaciones del Foro que a las agitaciones de las asambleas populares, sólo pudo ser político en el sentido verdadero de la política institucional, luchando como lo hizo Sarmiento, por la educación del pueblo, por la cultura y la civilización de las clases sociales, por la integridad y la solidaridad de la democracia argentina. Con Mitre y Sarmiento, no podía volver al suelo natal. Eran líneas paralelas y no podían encontrarse, sino en el ángulo matemático fuera del infinito, donde fueron a encontrarse. "Los malentendidos han sido múltiples entre los exilados y su patria de origen, como entre los exilados de una misma generación" (5) Sin embargo aún por distintos caminos y medios, todos estos hombres buscaban lo mismo: la unidad y organización definitiva del país.

Se piensa, por lo común, que la distancia es buena consejera y juez en los actos de nuestra vida, pero son muchas las ocasiones en que no se cumple, pues cuando parece que por estar lejos se juzga con más serenidad, los juicios se empañan y oscurecen por la separación.

A pesar de los cargos que sobre él pesan, y las controversias que en la historia suscitara nuestro prohombre público, lo admirable

(4) (5) Las Ideas de Alberdi y las realidades contemporaneas, de Jean Jaurés.

fue su espíritu de realidad, de sinceridad, y de modestia humana e impersonal. Como ha dicho un autor "llamó a su país al sentido de las realidades profundas".

Sus ideas sobre el verdadero sentido que ha de tener para el hombre la libertad, como base del sistema democrático, son la resultante del sociólogo y del pensador que no ha sido superado todavía en la experiencia de la historia política argentina. Para Alberdi "instituir la democracia no es nada, si todos los ciudadanos no son capaces de ejercer su derecho".

El sufragio universal no es sino una pobre soberanía; no es, -según sus palabras- más que una regencia si al verdadero soberano, indiferente o ignorante, se sustituyen las oligarquías que, ejerciendo su voluntad lo suprimen y subordinan. Esas son las enseñanzas de realidad que dio Alberdi a las democracias de todos los pueblos, y a los pueblos jóvenes principalmente, a quienes aconseja no dejarse fascinar por su prosperidad o por ciertas apariencias de prosperidad

"Un suelo rico no es un pueblo rico", decía. "La sola riqueza, la duradera, está en el trabajo perseverante, en la sobriedad y la serenidad de la vida; y el culto a la victoria militar y las fanfarrias de los "reclames" económicos no serán nada si el país no desarrolla profunda y metódicamente sus fuerzas". El entusiasmo que puso en sus ideas, consagradas al ideal de crear un alma nueva, despojada de toda apariencia o ficción, lo hizo caer en ciertos excesos y contradicciones por las que fuera duramente juzgado.

Su desbordada pasión, lo llevó a empequeñecer otros caros valores para nuestro espíritu. Llegó a negar al monje y al soldado, y a desconfiar de nuestras glorias y del fervor patrio. "La vida del hombre político, la vida del hombre público -dice Jean Jaurés- es necesariamente un perpetuo combate, un conflicto perpetuo". "En la lucha de los partidos -continua- los individuos son cuerpos, inteligencias revestidas de pasión y condenadas a la acción exclusiva.

"En la región del espíritu, en cambio, en la región de la libertad, que se alcanza cuando se juzga, se dejan de lado las exclusividades y se reconcilia lo que hay de común".

En la existencia de los pueblos, los hombres y los gobiernos pasan; pero subsisten las ideas y las iniciativas que nacieron en las luchas por obtener su libertad y progreso. De ahí que lo grande y valedero en Alberdi, lo que debe ser permanente en la conciencia argentina es su pensamiento, que orientó la vida institucional del país. Es cierto que -como sostienen algunos de sus biógrafos- su orgullosa y heroica soledad en tan prolongado ostracismo y las luchas por

defender un ideal no entendido en su tiempo, agriaron su carácter, y a veces la visión de nuestras cosas.

A ello podemos atribuir que alguna vez expresara, que no se había entendido bien en América latina el concepto de libertad como base del gobierno democrático. "En el norte de América, la libertad política no es una deidad, sino un instrumento de trabajo, como el martillo o la barreta", dice.

Pero la libertad civil -según Alberdi- es otra cosa. La patria, en el sentido que la definían los griegos y los romanos, tenía que ser la negación de la libertad individual. "Pero la gran revolución moral que trajo el cristianismo, en las nociones del hombre, de Dios, de la familia, de la Sociedad entera, cambió radicalmente las bases del sistema social. No obstante el Estado o la patria, continuó siendo omnipotente respecto de la persona de cada uno de sus miembros, pero la patria personificada en sus monarcas o soberanos, no en sus pueblos. La omnipotencia de los reyes tomó el lugar de la omnipotencia del Estado". Ese régimen, en que el individuo desaparecía con toda su personalidad en el estatismo, bajo la protección del Estado, había desaparecido -según Alberdi- con el desarrollo del principio de asociación de los hombres, y un nuevo principio emancipó al individuo, no queriendo que la persona humana fuese sacrificada al Estado

Ahora, como en aquellos tiempos, la patria es libre en cuanto no depende del poder extranjero. Pero, siguiendo su pensamiento, otra cosa distinta es la conciencia social que debe formarse en el pueblo para la administración de su destino. Un destino basado en recíproco respeto.

Los hombres lucharán por las reivindicaciones sociales -dice-, pero el pueblo necesita tener un carácter propio para sus iniciativas, independientemente del gobierno. Alberdi no concibe que los gobiernos puedan darlo todo a sus pueblos. Por eso señala que las sociedades que esperan su felicidad o su mejoramiento de las manos de sus gobiernos, esperan una cosa contraria a la naturaleza. Así por ejemplo, "cuando el pueblo en sociedades como las de América del Norte, necesita alguna obra de interés público, sus hombres se miran unos a otros, se buscan, se reúnen, discuten, ponen de acuerdo sus voluntades, obran por sí mismos en la ejecución del trabajo que sus comunes intereses necesitan ver satisfechos. En cambio, en nuestros pueblos latinos de origen, los individuos que necesitan un trabajo de interés general, alzan los ojos al gobierno, suplican, lo esperan todo de su intervención y se quedan sin agua, sin luz, sin comercio, sin puentes, si el gobierno no se lo da todo hecho".

Es sabido que la filosofía liberal del siglo XVIII, encendió los ideales de la revolución americana. En sus libros fundamentales, como las Bases, y como el Sistema Económico y Rentístico de la Confederación Argentina, expone su doctrina liberal y democrática, imbuido de las doctrinas liberales de la época, como también en la Autobiografía y en el Crimen de la Guerra.

Para Alberdi, la República es una forma de la vida democrática, pero la democracia no es una forma de la sociedad, sino un sistema de gobierno del pueblo para el pueblo y para la buena administración de sus intereses.

Por cuya razón, siendo la democracia el sistema de gobierno fundado en la libertad organizada, no puede existir como democracia pura.

En toda especie o sociedad humana, hay principios de selección, principios democráticos y principios aristocráticos. El ritmo político resulta de la armonía de todos ellos. De ahí que, según su pensamiento, los unos se limitan y se controlan por los otros; y, cuando algunos de esos principios contrapuestos, se imponen sobre los otros para desalojarlos, el sistema político de la democracia se altera, sucediéndole entonces la opresión o el despotismo.

Y cuando ocurre este desequilibrio, resulta pues la opresión de la demagogia, que es la corrupción de la democracia y despotismo de la oligarquía, que es la corrupción de la aristocracia".

Alberdi no fue amante de la retórica, ni de la elocuencia en en el entusiasmo de la política. La violencia de la frase fue para él, precursora de la violencia y de la tiranía de la conducta.

Llevado por la apasionada idea de que todos los esfuerzos debían consagrarse al trabajo metódico, paciente y organizado, modelador de un alma argentina sobria y realista, cuya libertad se alimentara en la paz, llegó -como ya he dicho-, a condenar el entusiasmo patrio, considerándole como un sentimiento peculiar de la guerra.

La patria -dice- fue adorada como una especie de divinidad, y su culto produjo un entusiasmo ferviente como el de la religión misma. Y en la independencia natural y esencial de la patria respecto del extranjero, se hizo consistir su libertad y omnipotencia; fundándose la gloria humana, sólo en los triunfos de la lucha sostenida en defenderla contra la dominación de afuera.

El idealismo de Alberdi, saliendo del campo heroico de la libertad cuando se defiende a la patria, entra en el campo heroico de la vida civil, cuando se la dignifica y se la engrandece en la paz.

"La civilización y poder de los ciudadanos -dice-, hacen el poder y la civilización de los estados" "La grandeza pública de una nación, es un compuesto de la grandeza privada de los ciudadanos". La libertad reside, según su pensamiento, en el poder individual de cada ciudadano; y en sus iniciativas y en sus progresos, está la verdadera libertad de los países que se gobiernan, se educan y se engrandecen a sí mismos, por el esfuerzo privado de sus ciudadanos, no de sus gobiernos.

La libertad pues como la define, "es poder, fuerza, capacidad de hacer o no hacer lo que nuestra voluntad desea. Y como la fuerza y el poder, residen en la capacidad inteligente y moral del hombre más que en su capacidad material, no hay otro medio de extender y propagar la libertad, que generalizar y extender las condiciones de la misma, que son la educación, la industria, la riqueza, la capacidad, en que consiste su fuerza".

URQUIZA Y LAS INSTITUCIONES BANCARIAS

Por MANUEL E. MACCHI

1- Sobre las actividades económicas de Urquiza. 2- El Banco Comercial de Rosario. 3- El Banco Argentino de la misma ciudad. 4- Los Bancos en Entre Ríos: a) El Entre Riano. b) El Banco Paraná y la situacion económica de la provincia para 1869. c) Otros bancos en la provincia.

La actividad que desplegara el general Urquiza en el terreno económico fue de gran vastedad teniendo en cuenta los capitales en juego y la diversidad de empresas a las que diera impulso. Muchas de ellas fueron llevadas adelante con el sólo afán de aportar al engrandecimiento material del país. Naturalmente, éste no debe haber sido el móvil exclusivo. Se lo deduce por el hecho que la dicha actividad la comienza en su primera juventud cuando contaba diecisiete años de edad, o sea lejanos los tiempos en los que las ansiedades patrióticas se afirman como para el sacrificio. Pero en cambio hay constancias de su intervención en muchas iniciativas llevado por el afán altruista. Y no hay ninguna que lo muestre ni tan siquiera en las vecindades de la avaricia, como presupondría el hecho de haber elaborado una fortuna considerable. Por el contrario, la característica de su relación comercial con muchos, es la del desprendimiento "Cierre la mano para todos, que su perdición es la liberalidad', le decía en ilustrativo párrafo quien lo conocía a fondo, su yerno y hombre de confianza Benjamín Victorica, en el año 1863, ante ciertas difíciles alternativas del prócer a las que aquél trataba de encontrar una solución en Buenos Aires.

La intervención de Urquiza en favor de las instituciones bancarias

dentro de aquel cúmulo de actividades, es un aspecto de sumo interés, surgiendo de los detalles de aquella intervención el convencimiento de los hombres de empresa de que contarían con su buena voluntad traducida en el apoyo material en cuanto intento útil se le hiciera conocer. Así en el año 1860, ya en materia bancaria, al propugnarse en Buenos Aires la creación de una fuerte sociedad de crédito y descuento, D. Esteban Señorans y Bernardo de Irigoyen dan por adelantado que Urquiza sería el principal de los accionistas, "circunstancia muy poderosa -dicen ambos en la carta que le escriben- para la realización del pensamiento de la creación por su crédito personal y por el capital que introducirá".

En cuanto al apoyo ilimitado que siempre prestara a esta clase de organismos, son ilustrativas las referencias que se harán conocer (1). En determinado momento, año 1867, otro hombre de empresa de los que contara el país desde mediados del siglo anterior, el que fuera gobernador de Santa Fe D. Mariano Cabal, funda un banco en la ciudad de Corrientes, el **Comercial**, no tardando en contar con aquella confianza sin límite del prócer, "A pesar de la autorización que V. E. me dió para suscribirlo con la mitad de las acciones del Banco que he fundado en ésta -le dice Cabal- no he querido suscribirlo con más de 100 acciones".

En otra muestra de confianza y apoyo, aproximadamente en la misma época, escribía a su hijo Diógenes residente en Montevideo y gran colaborador de su padre en todos los aspectos, que lo suscribiera con una fuerte suma al banco **Italiano** de aquella ciudad. Poco después, el 14 de Diciembre de 1868 escribía Diógenes al encargado de negocios de su padre: "**Banco Italiano**: Hoy ha cerrado las puertas por no poder cumplir el compromiso que contrajo con el público. Con este hecho se confirman los datos que comuniqué a mi Sr. Padre cuando no suscribí por cincuenta mil patacones que me ordenaba tomar". Hubo entonces visión en el hijo de Urquiza. En enero de 1866 las autoridades de la nueva sociedad por intermedio de su gerente Francisco L. da Costa Guimaraes invitaban a la suscripción de acciones y presentaban las bases con las que funcionaría el nuevo organismo. El capital sería de tres millones en cuatro mil acciones de quinientos pesos que devengarían un nueve por ciento de interés, y funcionaría como institución de depósito, descuento; préstamo y emisión. Urquiza dispuso entonces su suscripción por la

(1) El material documental que se citará, proviene del Archivo Histórico del Palacio San José, museo y monumento nacional URQUIZA, División **Hacienda**, Serie **Bancos**, Mueble 1 - 20.

cantidad mencionada, que tuvo la posterior alternativa mencionada por su hijo.

2- Intervino en la fundación de instituciones crediticias de la ciudad de Rosario, el banco **Comercial** entre ellos, con el que realizaría además operaciones de bulto. De los estados de cuenta con este organismo, al margen de la esencia del presente trabajo, surge la contribución mensual de Urquiza a Ovidio Lagos para la fundación y mantenimiento del diario La Capital, decano del periodismo argentino. Los propulsores de la idea de la fundación del banco, Nicasio Oroño y José Fidel de Paz entre otros, habían interesado además a D. Thomas Armstrong quien se encargaría de la suscripción de acciones en Buenos Aires y en el extranjero, en Francia e Inglaterra especialmente. Así José F. de Paz se dirigía a Urquiza el 9 de febrero de 1861 haciéndole conocer los trabajos que se estaban realizando en aquella ciudad para la formación del organismo, para lo que se descontaba el apoyo del prócer, adjuntando las noticias que aquel empresario, Armstrong le trasmitía sobre sus empeños en Buenos Aires para el mismo objetivo. Decía éste que ya estaba empeñado en la búsquedad de "capitales y suscriptores de posición" de aquellos dos países europeos y de Chile y que, en lo referente a los realizados en Buenos Aires había reunido ya "como $ 160.000 - pero de suscripciones efectivas, no como las levantadas en esa (en Rosario) en que me dicen, hay personas que no podrán pagar las acciones que tratan de tomar". Razones políticas perturbaron los trabajos de Armstrong hasta paralizarlos. Los serios incidentes de San Juan con las violencias de Virasoro primero y luego de Aberetain provocaron inquitud y conmoción en Buenos Aires con las consiguientes derivaciones de las desconfianzas de los capitalistas para invertir en lo que para entonces era la capital económica de la confederación, la ciudad de Rosario.

Descontando el apoyo de Urquiza como se ha notado, los propugnadores de la iniciativa del banco destacaron para entrevistarlo al doctor Fernando Arias, como se lo anunciaba el que después sería progresista gobernante santafesino D. Nicasio Oroño. "Es de suma importancia este Establecimiento -le decía Oroño en febrero de 1861- que V. E. no dudo ha de propender a que se lleven a cabo, pues sin su colaboración probablemente fracasaria el pensamiento".

El banco instaló sucursales en la ciudad de Santa Fe siendo su gerente D. Conrado Porta. En la casa central actuaron en tal caracter D. Ramón Reguinaga y después D. Leopoldo Guerra. En Paraná instaló una sucursal figurando como gerente D. Francisco Carbó para

el año 1867. Urquiza realizó importantes transacciones con la institución. Surgen de los numerosos estados de cuenta que se tienen a la vista, que trasuntan además el apoyo a instituciones y organismos comerciales de la progresista ciudad de Rosario. Provenía esto último de una vieja ansiedad de convertirla en un centro que reemplazara o compitiera con Buenos Aires en el terreno económico. El gobierno de Entre Ríos por decreto del 30 de Setiembre de 1868 procedió a la liquidación de todas las sucursales existentes en la provincia ante la "Imposibilidad en que se encuentra (el banco) para verificar la conversion de sus notas", como decía uno de los artículos del mencionado decreto.

3. En las tratativas de la fundación del banco **Argentino** de Rosario, especialmente en lo que se refiere a la intervención de Urquiza, hay ciertas manifestaciones de su probidad comercial, así como otras de leal reconocimiento de los méritos de ciertos hombres que actuaban en el empeño, aparte de las referencias sobre el impulso que le prestara con su solvencia económica.

La institución fue creada en el año 1866 en la ciudad de Rosario. Urquiza fue su principal accionista ya que se suscribió con 1.000 acciones de cien pesos cada una o sea con un capital de cien mil pesos fuertes, suma cuantiosa considerando el poder adquisitivo de dicha moneda (1). Al suscribirse el 13 de Setiembre de 1866, detallaba la forma de pago de los dividendos pasivos ya cobrados por el banco, que lo hizo por medio de letras de cambio a cargo de D. Mariano Cabal y la orden del corresponsal del organismo en Buenos Aires D. Bernardo de Iturraspe. La concreción de tan importante operación para los destinos del banco, se hizo por intermedio de D José María Cullen y D. Pedro Zubelzú. Urquiza hacía justiciero reconocimiento de méritos de los mencionados cuando manifestaba al directorio que no habían hecho más "que facilitar la operación sin perder de vista los intereses de esa asociación, por lo que creo de mi deber Sres. Directores, hacer de ellos una recomendación merecida, a más de la que Uds. habían depositado ya en ellos", o sea aquel leal reconocimiento al proceder de los dos hombres empeñados en la prosperidad del organismo.

A poco de creado y en la confianza de aquella solvencia económica del prócer, el banco le comunicaba por medio del mismo

(1) El peso fuerte o boliviano equivalía a la diecisiete avas partes de una onza de 28 grs. de oro, o sea el valor de 1,6 grs. de oro.

Cullen que se le había acordado un crédito de veinte mil fuertes en cada sucursal. Urquiza contestaba el 14 de octubre de 1866 que aunque no se le había exigido garantía especial para ello, deseaba "que U. se reciba de los títulos de mis acciones, y los deposite en mi nombre en el Banco mismo. De este modo sin dejar de agradecer la ilimitada confianza que U. me hace a nombre del Directorio, yo quedo más satisfecho correspondiendo a ella", con lo que manifestaba aquella probidad a la que se hacía mención.

Dos años después de su fundación, el banco había ampliado sus operaciones con la creación de varias sucursales, aunque comenzara a notarse sensiblemente la falta de capital para los créditos de sus mejores clientes. Entonces a iniciativas de D. Bernardo de Iturraspe, se resolvió en asamblea de accionistas celebrada el 10 de Junio de 1868, trasladar la casa central a Buenos Aires, con el pensamiento de que allí se produciría la afluencia de capitales, y "con la esperanza de verla muy pronto la primera en su género en la República", según decía Cullen. Y, como previendo desconfianzas de Urquiza por el traslado, conociendo sus esfuerzos desde muchos años atrás por el progreso y engrandecimiento de Rosario, agregaba: "U. sabe bien que, soy de los que piensa que, no se debe jamás hacer cuestión de localidades cuando se trata de intereses generales".

El banco **Argentino** adquiriría desde entonces mayor volumen en sus operaciones, convirtiéndose en uno de los más importantes del país. Con él, se habría concretado aquella iniciativa de Señorans y Bernardo de Irigoyen de formación de una gran institución de proyecciones nacionales, que se mencionara al principio cuando le esbozaran el proyecto a Urquiza. El mismo Irigoyen formaba parte del directorio en la capital, junto con D. Juan Bautista Peña, Luis M. Solé, Juan B. Molina y Ricardo O'Shee; como director general D. Anascarsis Lanús y A. Marcó del Pont como gerente. En Rosario actuaba en este último cargo D. José María Gutierrez. El capital realizado a fines de dicho año de 1868 era de 1.135.140 pesos fuertes, y sus utilidades del segundo semestre del mismo, de 144.000. patacones, evidencia de su prosperidad. Se tiene a la vista la memoria del banco sobre el movimiento de dichos seis meses. Las utilidades significaban un 12,7 por ciento del capital realizado. En cuanto a su distribución, el rubro mayor lo constituía el dividendo activo para los accionistas, siguiéndole el de la reserva privada y el de formación del fondo de reserva, con un último rubro ínfimo del medio por ciento para obras de beneficencia, entre ellas escuelas... Se hacía notar los beneficios que había reportado el traslado del directorio a Buenos Aires que se traducía en la suma de los valores

totales del movimiento de ese segundo semestre que era de tres millones de pesos fuertes contra unos ochocientos mil del primero. En su activo, figuraba una existencia de metálico en Caja próxima al medio millón de fuertes, suma considerable que está diciendo de la solvencia de la institución cuyo total del activo alcanzaba a los tres millones (1).

En cuanto a las sucursales que funcionarían en Entre Ríos, el gobierno de la provincia por decreto del 23 de setiembre de 1866 a la vez de aprobar los estatutos del banco, autorizó el establecimiento de aquéllos. En Paraná se instaló la primera el 28 de octubre de dicho año "con gran satisfacción general" decía Cullen a Urquiza cuando le escribía en su calidad de apoderado del organismo. Actuaba como gerente de esta sucursal D. Ramón Sola. Un mes después, el 22 de noviembre, se inauguraba la sucursal de Gualeguay, con la gerencia de D. Ildefonso Medina. Tendría ésta una actividad de poco menos de tres años ya que cesó el 19 de julio de 1869, haciéndose cargo del activo y pasivo el banco de **Comercio** de dicha localidad, cuyo gerente era para entonces el mismo Ildefonso Medina. No se tiene constancia de la apertura de las puertas de la que funcionara en Concordia, que debe haber coincidido con las dos anteriores; es lo cierto que para febrero de 1867 estaba funcionando bajo la gerencia de D. Francisco Vargas. Se pensó también en el establecimiento de una sucursal en Gualeguaychú, para cuyos efectos a fines de Noviembre de 1866 trasladóse a dicha ciudad D. José M. Cullen. Pero, funcionaban, allí para entonces dos bancos, el de Benítez y el de Mauá y Compañía hecho que hizo desistir de aquel propósito. Con todo, Cullen no desechaba la posibilidad, "Veré sin embargo de hacer lo que más convenga -le decía a Urquiza el 23 de noviembre de 1866- pues si hubiera la suficiente cooperación en las casas que puedan dar movimiento al Banco, tal vez lo instalaría". Al parecer la institución contó con la confianza y el respaldo general. "Cada vez estoy más satisfecho de las simpatías que en todas partes encuentra el Banco Argentino", agregaba Cullen en la misma carta, que le dirigiera con el objeto de hacer conocer la apertura de las sucursales en Entre Ríos.

(1) En el balance al 30 de Junio de 1965, el Banco de Entre Ríos acusa en sus disponibilidades un efectivo de 380 millones, menor al medio millón del Banco **Argentino**, si se tiene en cuenta el poder adquisitivo de la moneda de entonces que la suponemos en más de mil veces. Tenemos en cuenta para esta estimación el costo del vacuno y de la tierra, ocho a diez pesos el primero y 1,2 la hectárea de tierra para el año 1868.

En la mención de otras actividades de esta institución crediticia en nuestra provincia, se destaca el establecimiento de agencias de conversión de billetes en Diamante, Villa Urquiza, Victoria y Nogoyá.

4 Los Bancos en la provincia de Entre Ríos.

a) Las primeras actividades bancarias en la provincia de acuerdo a las noticias e intervención oficiales, datan del año 1825, cuando por decreto del gobernador Sola del 31 de octubre se admite la actividad del Banco de la provincia de Buenos Aires en suelo entrerriano que se cumpliría por medio de sucursales, banco que no es otro que el famoso rivadaviano de Descuentos creado en 1822. Se le dio además la exclusividad ya que el decreto de referencia determinaba que no podría funcionar otro banco en todo el territorio de la provincia hasta el año 1839, exclusividad que la tenía también en Buenos Aires. Entre las muchas medidas conducentes a la organización nacional que se intentaba en esos momentos con la reunión de un Congreso Constituyente, figuraba la transformación del banco provincial en nacional, reconocido como tal en nuestra provincia, y autorizada la circulación de sus billetes, que no deben haber sido admitidos con mucho agrado a juzgar por un decreto del mismo día 19 de diciembre de 1826 imponiendo multas a los que rechazaran los valores del banco Nacional (1). Todo quedaría en la nada a escasos veinticinco días de estas resoluciones. El vaivén político se manifestó en este aspecto de los comienzos de la actividad bancaria en nuestra provincia. La Constitución unitaria dictada por el Congreso Constituyente, había sido rechazada por las provincias. Rivadavia, elegido al margen de lo legal, obligado a renunciar como presidente y, la organización nacional nuevamente postergada. De aquí el mensaje del gobernador López Jordán de 12 de enero de 1827 manifestando "la intranquilidad y peligro" que se correría en la provincia "hasta hacer temer una insurrección" si se aplicaba la ley de reconocimiento del Banco Nacional y de

(1) Como es sabido, el público, especialmente en la campaña, desconfiaba de las emisiones en papel, fueran bancarias o bonos oficiales. Los pulperos no admitían otro valor que el metálico y, en el intercambio, a falta de monedas de menor valor, era común el corte de un peso fuerte a golpe de cuchillo, en dos, tres o cuatro parte. por muchos años continuó siendo proverbial este rechazo de las emisiones bancarias. En enero de 1869 escribía Benicio Gonzalez al encargado de negocios de Urquiza: "Le prevengo que los estancieros no quieren recibir el papel moneda de ningún banco, y si usted no puede mandarme oro o plata más bien no me mande nada".

autorización de la circulación de sus billetes. Que la legislatura entrerriana recogió dictando el mismo día la ley prohibitiva.

Se ha querido extractar los antecedentes sobre las primeras actividades bancarias, o intento de actividades, que se suceden en Entre Ríos. Transcurrirán muchos años hasta la cristalización del primer organismo crediticio puramente provincial cual fue el banco Entre Riano, en cuyo funcionamiento, como se verá más adelante, pueden encontrarse los antecedentes del actual banco de Entre Ríos en lo que respecta a la formación mixta de su capital.

En cuanto a las referencias de su instalación, se sabe que el 29 de abril de 1863 la legilatura provincial autorizó a D. Wenceslao López "para establecer el banco que solicita bajo la denominación de banco Entre Riano, autorización que el gobernador Urquiza rubricó por decreto del 4 de mayo. Para marzo de 1864 estaba ya en funciones el Directorio de la institución. El que sería tesorero del organismo D. Federico B. Guido se refiere para entonces, al requrir el pago del 25 % de las acciones "al Establecimiento que en breves días va a funcionar", por lo que es de presumir que su inauguración debe haberse efectuado para los fines de dicho mes o comienzos de abril. Poco después, agosto o setiembre, está ya en pleno fucionamiento.

El prócer fue su principal accionista. Hubo al parecer algunas dificultades económicas, o probablemente algún resentimiento momentáneo en lo que se refiere a la suscripción de Urquiza como accionista. El hecho es que había comprometido su participación en tal carácter y, como se ha anotado, el 16 de marzo Federico B. Guido requería el pago inicial de las acciones. El día siguiente contestaba el entonces encargado de negocios de Urquiza, D. Vicente Corvalán, que haría conocer a éste dicho requerimiento y, tres después le manifestaba que "el Sor. Capn. Gral. me ha manifestado que no contando con fondos pecuniarios, ha resuelto no ser accionista del Banco Entre Riano, poniéndolo en noticia de U. para su mejor inteligencia". Terminaba para entonces su primer período de gobierno después de la desferalización del territorio de Entre Ríos. Había dado muestras acabadas de sus grandes deseos de progreso de su provincia. Había dado impulso a muchas instituciones crediticias aun fuera de ella por lo que se hallaba compenetrado del rol importantísimo que su difusión y afianzamiento jugaban en el desarrollo de la economía. Por ello es de presumir que la actitud negativa que se ha transcripto haya obedecido a algún resentimiento circunstancial. Es lo cierto que después se convertiría en uno de sus principales accionistas por lo que aquellas diferencias del momento deben haber sido superadas. En una relación que practica la testamentería a poco de su muerte,

aparece una suscripción de trecientas ochenta y dos acciones por las que se había pagado ya sesenta mil fuertes. Hay otros antecedentes que hablan del interés de Urquiza por el progreso del organismo. En el año 1869 sus encargados de negocios se dedican febrilmente a la compra de acciones del banco, que la concretan en adquisiciones a Juan Goiret, Emilio Victorica, Juan Cuenca, Juan Van Deurs, J. Bernard y Pedro Irigoyen. En el mismo año accede a la candidatura para presidir el directorio y, en una tercera demostración se preocupa personalmente en aquellos mismos instantes de la buena marcha del organismo instando a la colaboración a personas de su confiaza (1).

En la gerencia del Banco Entre Riano actuaron D. José J. Montero y D. Francisco Brau. Entre 1868 y 1869 debe haberse inaugurado el edificio construido especialmente para el banco, recientemente demolido, en la intersección de las calles Galarza y Colón de la ciudad de Concepción del Uruguay. En aquellos instantes se invitaba a los accionistas "para tratar de la apertura del establecimiento", y, en otra, el gerente Francisco Brau le remitía a Urquiza los "planos de la Casa para Banco. El número 1 llena peferctamente las necesidades tanto para el crédito público como para el Banco".

En el año 1868 la institución tuvo un momento sumamente difícil, y se llegó hasta la duda en cuanto a la garantía que ofrecían sus emisiones. El gobierno provincial intervino ordenando una inspección "ante los rumores que se han esparcido ultimamente", para que informara "circunstancialmente al gobierno sobre el estado de sus operaciones y garantías que ofrezca". Tres meses después, el 15 de octubre, el gobernador Urquiza firmaba un acuerdo con sus ministros Nicanor Molinas y José J. Sagastume, suspendiendo los efectos del decreto de inspección ante el informe de los componentes de ésta, en el que surgía que el banco se encontraba "en estado de continuar sus operaciones sin dificultad alguna, continuando en consecuencia, en el goce de los privilegios que la ley le ha concedido".

¿Como se había salvado la situación entre la angustia del mes de julio y el estado satisfactorio de octubre? Cuatro letras extendidas en favor del banco, de veinticinco mil pesos cada una, precisamente con fecha 13 de julio y rubricadas por Urquiza, explican el

(1) En este sentido escribió en 10 de agosto de 1869 a Domingo Duarte Manzores de Concordia. En una muestra de buen criterio decía éste al rechazar el ofrecimiento: "Hoy digo a la Gerencia del Banco Entrerriano que no acepto el nombramiento para único miembro consultor, pues, el que no ha sido feliz con lo suyo por no manejarlo bien, no debe ser consultor para intereses agenos". Lo decía después de enumerar la marcha irregular de sus propios negocios.

cambio y, especialmente lo explica la anotación que figura al dorso de una de ellas hecha por D José Balestrín, encargado de los negocios de Urquiza. "Estas cuatro Letras de pesos fuertes 25.000 c/una, importaban en la época en que fueron aceptadas, en el ánimo de S. E. el Sor. Cap. Gral facilitar al banco E. Riano el líquido que produjera el descuento de ellas para salvar la crisis porque atravesaba por declaracion y empeño del Directorio". O dicho en otras palabras: Urquiza facilitó con su crédito extraordinario en otras plazas comerciales, la suma de cien mil pesos que salvó la sitúción desesperante del organismo.

Se decía que en el Banco Entre Riano puede encontrarse un predecesor del Banco de Entre Ríos actual en lo que se refiere a la formación de su capital mixto, es decir oficial y privado. Al respecto, se debe manifestar que el 18 de abril de 1869 la legislatura entrerriana dictó una ley autorizando al ejecutivo a suscribirse con "el mayor número posible de acciones del Banco Entre Riano" y a la vez para convenir "el modo y la forma en que ha de ser representado el gobierno de la asociación". No conforme con esto, y a objeto de incrementar aún más el capital con el aporte privado, dio intervención a sus funcionarios para la activación de la suscripción de acciones. Los ministros Sagastume y Baltoré se dirigían en circular a los jefes políticos el 20 de julio de 1869, previniendo que el Coronel Pedro González recorrería todos los departamentos para recoger las acciones del Banco Entre Riano. " El gobierno -agregaba la circular- espera que V. S. le preste su apoyo tanto para el percibo de las acciones suscritas, como para extender la colocación de nuevas si hubiese suscritores, teniendo en cuenta el interes que le merece esta institución bancaria que tantos bienes ha prestado ya y esperamos prestará en lo sucesivo a toda la provincia".

El banco instaló sucursales en Victoria y Concordia. En 1876 cerró sus puertas, designando el gobierno a D. Pedro Espinosa como interventor para fiscalizar su liquidación. Dos años después todavía no se había practicado ésta en su totalidad, lo que se deduce del cambio de interventor en la persona de D. José G. Ballesteros.

El cierre del Banco Entre Riano debe haber sido como consecuencia de la creación del banco Entre Ríos, de emisión, hipoteca, descuento y depósito, con un capital de cuatro millones de pesos, a formarse con veinte mil acciones de doscientos pesos, de las que el gobierno provincial se suscribiría con dieciseis mil. Coinciden las fechas del cierre de uno con la de la ley de creación del otro.

b) En el año 1866 comenzaron las gestiones para la instalación

del banco Paraná. La comisión provisoria designada para darle impulso, en reunión del 6 de julio de aquel año designó tesorero a D. Ramón Sola para la recolección de los fondos, el 5 por ciento de las acciones, hasta la instalación del directorio. Poco antes, el 10 de abril, se conocía la ley de aprobación de sus estatutos en la que, además se estipulaba que los billetes por él emitidos serían admitidos en las oficinas públicas en pago de contribuciones. Con todo, las gestiones demoraron. Hubo una nueva aprobación de estatutos dos años después y una nueva ley en mayo de 1868 dándole privilegios acordados a otras instituciones bancarias. Al fin abrió sus puertas el 19 de julio de dicho año. Gregorio Fernández de la Puente era su gerente con escaso personal a sus órdenes: un tenedor de libros y dos empleados. El mismo Fernández de la Puente le requería a Urquiza poco después el pago del treinta por ciento del valor de las acciones, que eran cien por un importe de diez mil pesos.

El momento crítico que al parecer advino a mediados de 1868 para todas las instituciones bancarias de la provincia, en especial la desconfianza a los billetes emitidos por ellas, tocó también al banco Paraná. Esta circunstancia la hacía notar su director gerente en la memoria que elevara a sus accionistas a fines de 1868. "Al iniciar nuestras operaciones -decía de la Puente- sobrevinieron algunos trastornos de varias casas bancarias establecidas en esta provincia y la de Santa Fe, lo que como era natural trajo la desconfinza consiguiente en el público a todos los billetes en circulación de los distintos bancos; esto y la crisis monetaria que se hizo sentir entonces con más fuerza y que aún subsiste en todos los mercados del litoral, nos hizo abrigar serios temores y creimos peligroso extendernos en operaciones y hacer uso de nuestro crédito con mayor emisión (sic:?) que la que hasta entonces teníamos en circulación, limitando por lo tanto nuestras operaciones". (1)

(1) Sobre el estado general económico de la provincia de Entre Ríos para entonces, o poco después, es interesante acotar las aseveraciones que en octubre de 1869 hacía D Antonio Fragueiro a Urquiza. Cobran ellas cierta validez por provenir de alguien que estaba muy interiorizado de la situación económica de la provincia por el hecho singular de la misión que cumplía en éste aspecto. El 28 de diciembre de 1868 Fragueiro había celebrado un contrato con el gobierno por el cual se comprometía a la recaudación a su costa de la contribución directa y del arrendamiento de los campos fiscales. La singularidad reside precisamente en el hecho de reemplazar con un particular una función tan importante como la de la recaudación de las imposiciones fiscales. El pensamiento de los hombres que entonces regían los destinos provinciales al tomar tal disposición, fue la de evitar o atenuar la evasión en el convencimiento de que la acción privada, en el caso la de Antonio

Como medida prudencial retiró parte de sus emisiones, que sólo quedaron en 36.900 pesos a los seis meses de su fundación. Para esos instantes su capital realizado era de 32.280 pesos y sus utilidades de 2.797. Es de hacer notar que en la distribución de éstas figuraba un dos por ciento para educación. Entre su personal figuró D. Ramón Sola a quien hemos encontrado en otras instituciones bancarias, y D. Manuel Cigorraga. El banco tenía adscrito un consejo consultivo el que en determinado momento autorizó el establecimiento de sucursales en "las localidades que estubiesen representadas por un número regular de acciones", que se decidió lo fueran La Paz y Nogoyá, cuya instalación no se concretó en ese año 1868.

En los camienzos hubo dificultades para percibir los primeros dividendos de las acciones comprometidas; se conminó entonces a los accionistas, al parecer sin éxito puesto que hubo necesidad de recurrir a la justicia. Ante ella, en audiencia, el director gerente no salió muy bien parado ante los insultos y protestas de los morosos e injustamente airados accionistas. "El director Gerente se retiró de aquel lugar (el juzgado) donde su dignidad no le permitía permanecer, y donde se faltaba al decoro de las personas y a los respetos del Juzgado", terminaba Fernández de la Puente al relatar en su memoria el enojoso asunto.

El banco Paraná había emitido 2.000 acciones de 100 pesos, de las que tenía suscritas algo más de la mitad al finalizar

Fragueiro, con el estímulo de un porcentaje en lo recaudado, podría resultar mucho más eficaz Había un cierto desengaño en cuanto a la acción que venían cumpliendo los receptores que "hasta hoy no han tomado empeño en la recaudación, velando por que los intereses del fisco no fuesen defraudados ya que no estaban exonerados de ese deber", como decía el ministro José J. Sagastume a los Jefes Políticos de los departamentos al anunciarles la firma del contrato Fragueiro. De acuerdo entonces a la función que éste realizaba en el territorio, cobran una validez muy particular sus opiniones sobre el estado económico de la provincia. "El crédito del comercio - decía - que tan abatido ha estado en toda la provincia, mejora notablemente todos los días, lo mismo el de los Bancos; y con generalidad, todos Sr. General estan gratos al Gobierno de V. E. por la Paz en que ha conservado esta Provincia, y por la actitud que ha asumido el Gobierno ocupándose con preferencia de la reglamentación y crédito de ella y hoy puedo asegurarle a V. E. que puedo contar con el apoyo de todos los hombres del comercio y hacendados". Es interesante destacar esta opinión emitida pocos meses antes de la violenta desaparición de Urquiza, en el estudio de los móviles que impulsaron al crimen. Desaparecerían los de una situación económica desfavorable que generalmente llevan a los grandes malestares y disconformismos, para cobrar mayor validez los móviles políticos como causantes de la tragedia del 11 de abril de 1870.

el año de su fundación. Los beneficios en esos primeros cinco meses de su funcionamiento ascendían a 2131 fuertes. En el primer semestre del ejercicio correspondiente al año 1869, otorgó un dividendo del uno por ciento a sus accionistas, acreditándole a Urquiza en tal concepto la suma de ciento tres fuertes que, si se la compara con la de seiscientos cincuenta que le correspondió en el segundo semestre, puede deducirse la marcha progresista del organismo.

C) Otros bancos en la provincia.

BENITEZ y Cia. Funcionó en Gualeguaychú, autorizado por decreto de 3 de noviembre de 1866, en el que se estipulaba además que el organismo quedaba sujeto a las mismas condiciones de las otras instituciones bancarias en cuanto al fondo metálico que debía responder por los valores que emitiera. Diez años después seguía en funciones al parecer con dificultades teniendo en cuenta la inspección que ordenó el gobierno para entonces a raíz de la medida tomada por el banco de suspender la conversión de sus billetes.

OXANDABURU Y GARBINO También de Gualeguychú, habiéndose autorizado su funcionamiento por decreto del gobierno provincial de fecha 11 de noviembre de 1867. Emitió valores impresos por la Compañía Americana de Billetes de Nueva York, caracterizados por los artísticos motivos populares.

BANCOS COMERCIO, COMERCIAL Y RIO DE LA PLATA. Todos ellos de la ciudad de Gualeguay. El primero ya funcionaba para el año 1869 ya que para tales momentos lo encontramos haciéndose cargo del activo y pasivo del banco Argentino cuando éste cerrara sus puertas el 1º. de Agosto. Desaparece seis años después.

El Comercial funcionaba para 1874, fecha en la que se le ordenó una inspección "Por haber realizado durante la rebelión (de López Jordán) operaciones peligrosas para el establecimiento, no manteniéndose la reseva metálica que debe conservarse en sus cajas en relación con los billetes en circulación".

En cuanto al banco Río de la Plata no se conocen detalles de su funcionamiento. Se sabe de su existencia a través de los billetes que emitiera en 1868

Con todas las instituciones bancarias que se han mencionado, Urquiza realizó operaciones de suma importancia. Sirvieron ellas, las operaciones, como para afianzar la confianza pública en esta clase de instituciones que, si bien centenarias y comunes en todos los rincones

civilizados del orbe, fluctuaban en nuestro ambiente a los vaivenes de la lucha política. He aquí por lo que resultó meritorio el esfuerzo de los hombres que, en medio del peligro que significaban estas alternativas, se arriesgaron hasta imponerlas.

CHARLES F. DUPUIS Y EL ALEGORISMO ASTROLOGICO

Por EDUARDO J. GIQUEAUX

Al finalizar el siglo XVIII, un nuevo y vigoroso brote de alegorismo invade el campo de los estudios mitológicos a través de la obra de Charles François Dupuis (1742-1809), "Origine de tous les Cultes, ou Religion Universelle", aparecida en el año 1795.

El fundamento del sistema alegórico de Dupuis debe buscarse en la física y en la astronomía, especialmente en ésta última. Si bien es cierto que en su infancia había realizado algunos estudios de geometría, la influencia capital ejercida sobre su vida y su pensamiento debe buscarse en su amistad con el célebre astrónomo francés Joseph Jérôme Lalande - profesor del Colegio de Francia - famoso por su "Tratado de Astronomía" (1764) y su "Historia de Matemática" (1802). Dupuis sigue con verdadero interés algunos de sus cursos y queda hondamente impresionado por sus explicaciones. Así comienza a concebir la idea de explicar el universo mitológico por medio de la astronomía, y ya en 1781 da el primer paso en este sentido al publicar un trabajo en el que hay que ver el preanuncio de su gran obra: "Memoires sur l'Origine des Constellations et sur l'Explication de la Fable par le moyen de l'Astronomie". La fusión de los dos mundos, ya estaba hecha en la mente de Dupuis. A partir de este momento, todos sus esfuerzos están orientados a otorgar a sus ideas la arquitectura de un sistema explicativo, y 14 años más tarde, en 1795, cuando "Origine de tous les Cultes, ou Religion Universelle" aparece a la consideración del público, sus esfuerzos se ven plenamente coronados. Pero una obra de tal magnitud, editada en tres volúmenes con gala de erudición, no se lee fácilmente, y es por eso que un año después aparece un pequeño libro que con el título de "Abrégé", resume las ideas esenciales contenidas en los tres grandes volúmenes de la edición original.

Es indudable que Dupuis no ve en los viejos mitos como el abate Banier, los primeros anales del género humano o la primitiva historia de los hombres, y considera, contrariamente a lo que opinaba Fontenelle, que la mitología está escrita en gran parte según el estilo de los orientales: a su juicio, la mitolcgía no contiene otra cosa que la historia de la naturaleza escrita en forma alegórica. Hay no obstante un aspecto en el cual Dupuis y Fontenelle concuerdan parcialmente: admitir que la mitología encierra los dogmas de la filosofía antigua sobre las causas de las cosas y un cuadro de los agentes y fenómenos de la naturaleza. Y decimos que este acuerdo es parcial, porque si bien para Fontenelle esa filosofía primitiva es el producto de una mentalidad arcaica, ignorante y rudimentaria, para Dupuis esos dogmas y ese cuadro encierran un sentido alegórico (y el velo de la alegoría no puede ser la obra de un ignorante). Conforme a todo esto, resultaría quizá más facil aproximar Dupuis a Bacon, ya que, como éste, considera que los mitos condensan la sabiduría de los antiguos, dado que los primeros poetas - a la vez los primeros teólogos y sacerdotes de la humanidad - "cubrieron el cuerpo sagrado de la Naturaleza con el velo de la alegoría, que lo ocultaba al profano y no lo dejaba percibir más que por el sabio, que lo había creído digno de constituir el objeto de sus investigaciones y sus estudios" (Origine de tous les Cultes, Paris, 1795, pag. 137).

Los sacerdotes eran pues los depositarios de todos los conocimientos, y si recurrieron al embellecimiento, a lo maravilloso y a la ficción, fue tan sólo para atraer la atención de los hombres y deslumbrarlos con sus explicaciones. Al finalizar la primera década del siglo XIX, Friederich Creuzer va a insistir en su famosa obra "Symbolik und Mythologie" sobre este aspecto, al suponer que los mitos y las leyendas orientales, introducidos en Grecia por los pelasgos, fueron conservados, luego de su caída, por sacerdotes que los envolvieron en un lenguaje simbólico que ya en los tiempos de Hesíodo y Homero había perdido su significación.

Dupuis no admite bajo ningún punto de vista una religión revelada: "Todas - dirá - son hijas de la curiosidad, de la ignorancia, del interés y de la impostura. Los Dioses, para mí, son hijos de los hombres; y pienso, como Hesíodo, que la tierra ha producido el cielo" (Ob. cit., Prefacio, pag. viij). Esta rebelión de Dupuis contra la religión revelada no debe sorprendernos si pensamos que su obra cierra practicamente el siglo XVIII, un siglo pródigo precisamente en este tipo de rebeliones, adiestrado en el ejercicio de derribar todo principio de autoridad, y que encontró en el uso de la razón el fundamento de toda ciencia, de toda religión y de toda filosofía. En suma, un

siglo que nos has dado figuras como D'Alambert, Diderot, Voltaire, Chaumette, Robespierre y a cuya influencia Dupuis no debe haber escapado. También Nietszche va a decir más tarde en sus escritos filosóficos: "Los hombres han creado a Dios, esto es indudable. Es que por esto no hemos de creer en él? La fe es tan necesaria para la vida! Seamos misericordiosos",

Para los primeros hombres Dios debió identificarse con la naturaleza; 'Siendo los Dioses la Naturaleza misma - escribe Dupuis - la historia de los Dioses es por consiguiente la de la Naturaleza; y como ella no tiene otras aventuras que sus fenómenos, las aventuras de las Dioses serán pues los fenómenos de la Naturaleza presentandos bajo la forma de alegorías" (Ob. cit.. Pref. p. X).

Todo el espectáculo que la naturaleza ofrecía al hombre, la alternación del día y de la noche, la de las estaciones del año, etc., será divinizado por aquél, y es posible señalar hoy que casi todos los pueblos, bajo diferentes nombres, rendían cultos al sol, a la naturaleza y a sus fenómenos. En este aspecto las ideas de Dupuis se anticipan en casi medio siglo a las concepciones solares de Max Müller y a las explicaciones meteorológicas de Adalbert Kuhn, ambos representantes de la escuela de mitología comparada, que en las postrimerías del siglo XIX alzase tanto revuelo en torno a los estudios mitológicos y su posibilidad de fundarlos exclusivamente en las interpretaciones etimológicas y en los datos de la filología comparada.

Impresionado el hombre primitivo por la acción del cielo sobre la tierra, introdujo una duplicidad en la gran causa universal, distinguiendo de una parte, una causa activa y, de otra, una causa pasiva. La concepción de este gran Dios mundo hermafrodita - señala Dupuis - es uno de los grandes dogmas de la teología natural, y casi todos los pueblos le han consagrado cultos. Esta aserción la encontramos hoy plenamente confirmada. Mircea Eliade señala en este sentido que "la andrógina es una fórmula arcaica y universal para expresar la totalidad, la coincidencia de los contrarios, lo coincidentia oppositorum. Más que una situación de plenitud y de autarquía sexual, la andrógina simboliza la perfección de un estado primordial, no condicionado" (Mythes, Rêves et Mysteres. Gallimard, París, 1957, pag. 233). Es por esta razón que encontramos al cielo y la tierra a la cabeza de todas las cosmogonías.

Esta distinción en el seno de la causa universal conduce, naturalmente, a una división de principios que se encuentran en la base de todas las religiones: la luz y las tinieblas, el bien y el mal, Dios y el diablo.

La luz fue considerada por los hombres como la primera divinidad,

en virtud de su propiedad de hacer sensible el universo a los ojos, por oposición a las tinieblas, que vuelven a ocultar todo. Procediendo por analogía, a la luz atribuyó el hombre todos los bienes y a las tinieblas los males, y como ambos principios no le parecieron poder brotar de una sola y misma fuente, imaginó dos substancias de naturaleza opuesta, que se encuentran en todos los sistemas religiosos y que es necesario tener en cuenta para el mejor esclarecimiento de las fábulas y los misterios de la antigüedad.

Una vez el Universo así organizado, es dotado de un alma que le otorga vida y es causa de sus movimientos. De ahora en adelante, Gea y Urano serán considerados seres vivientes, y de ellos procederán todos los demás seres. Tal es pues, la vida universal: "El mundo obra sobre sí mismo, por medio de sus dos partes sexuales, una de las cuales es el cielo y sus globos luminosos, el sol y la luna, y la otra la tierra, que recibe los gérmenes de fecundidad, que brotan de las diversas partes del cielo, de los cuales el aire y el agua se cargan y se tornan el vehículo, en esta gran incubación del espíritu o del alma universal sobre la materia tenebrosa que organiza" (Origine de tous les Cultes, pag. 249).

El alma universal es al mismo tiempo la fuente de numerosas inteligencias que se encuentran en todas las partes activas de la naturaleza, cuya obra concurre a la acción universal del gran todo o Dios único, sede de todas las causas. El alma viene a ser algo así como la envoltura de la inteligencia, razón por la cual es lícito suponer que todo lo que está dotado de inteligencia, lo está también necesariamente de un alma, y así como hay un alma universal fuente de todas las almas, hay también una inteligencia universal fuente de todas las inteligencias. De este modo, para el hombre primitivo, toda la naturaleza se encuentra llena de inteligencias, y cuando esta inteligencia está más desprendida de la materia rústica y sensible, tanto más activa e inteligente es.

A pesar del animismo panteísta general que se respira a lo largo de toda la obra de Dupuis -si es que puede calificarse de tal a una doctrina que afirma la existencia de un dios creado por el hombre y confundido luego con la naturaleza- en este último aspecto el pensamiento del religioso se hace traición a sí mismo, dejando entrever un hálito de metafísica teológica.

De la misma manera en que se han distinguido dos causas primeras en el mundo visible, deben existir también en el mundo invisible, es decir, en el sistema de las inteligencias, y así como cada jefe en su oficina tiene sus agentes subalternos, así el principio de la luz o del bien y el principio de las tinieblas o del mal tendrán

también sus agentes secundarios que formarán dos órdenes de naturaleza tan opuesta como la de sus jefes. Pero estos imperios, que están teóricamente separados por eternas barreras, en la práctica se encuentran mezclados porque las influencias de los planetas y de los dioses están corrompidas. Y de este modo los ángeles de la luz pueden confundirse con los ángeles de las tinieblas. Este universo, así dividido, mezclado y confundido se encuentra en la base de todas las mitologías. "He aquí el fondo -escribe Dupuis- sobre el cual se han bordado tantos dibujos extraños, que contenían el juego de los agentes físicos, y de las inteligencias que los dirigían en el sistema de la acción universal del mundo. He ahí los Dioses, los Genios, los Héroe que han cantado los poetas y que han opuestos unos a otros en sus diferentes guerras o han unido en sus simpatías y sus amores. He ahí el origen de los Angeles, de los Arcángeles y de toda la jerarquía celeste, así como la de los Demonios y de los Príncipes de tinieblas, rebeldes a Dios, en guerra con él y sus Angeles y enemigos de sus producciones más perfectas. He ahí el tema de los más bellos poemas, como de las más tontas leyendas sagradas y de los libros pretendidamente revelados y apocalípticos. He ahí, para los artistas, el arsenal más antiguo de todas las bellas artes, arsenal en el cual los pintores, los escultores y los hombres de talento de todo género, sea para la poesía épica, sea para la poesía dramática, sea para la poesía lírica, han ido y van aún hoy a buscar los diferentes temas, que ellos han revestido y embellecido con las formas más brillantes, y esos personajes que ellos han animado con el fuego de su inmortal genio. Bajo este aspecto, la religión es bella, majestuosa, rica, pomposa y digna de tener el cetro del gusto, de la imaginación y de las artes de genio" (Ob. cit, pags. 298-99).

Pero este luminoso cuadro natural que sirvió de base a la mitología, fue paulatinamente disecado y desnaturalizado por el árido soplo de la especulación metafísica. En efecto, al llegar el hombre con su poder de abstracción se produce una escisión y de este modo, la divinidad, las inteligencias y la vida del mundo son separados del mundo mismo, para dar origen así a un mundo y a un Dios intelectual. Este mundo metafísico es, a juicio de Dupuis, un mundo de sueños y quimeras, un mundo que no concierne a la mitología y que escapa también al imperio de su método. Ese mundo metafísico ha sido forjado sobre la base del mundo visible, pero los metafísicos en su delirio pensaron que éste había surgido sobre el molde de aquél por el hecho de haber conservado sus dibujos y lineamientos esenciales. El razonamiento debe conducirnos justamente en sentido inverso: si el mundo arquetipo es semejante a éste, la razón debe buscarse en el

simple hecho de que aquél ha sido imaginado y calcado sobre el mundo sensible. Así, oponiéndose radicalmente a un idealismo metafísico y declarándose partidario de un sensualismo evidente (las ideas nos vienen de los sentidos), Dupuis asegura que sólo la ignorancia de los metafísicos pudo haber separado las inteligencias de las diferentes partes de la naturaleza: "en último análisis las fábulas pertenecen siempre a los cuerpos sensibles, en los cuales la imaginación de los adoradores de la Naturaleza ubicó las inteligencias, que fueron luego extraídas de ellos por las abstracciones metafísicas de ciertos soñadores o espiritualistas que compusieron con ellas un mundo inmaterial, que no existió jamás sino en sus intelectos" (Ob. cit, pag. 300). Pero como no hay nada en la inteligencia que no haya pasado antes por los sentidos, las huellas de ese mundo intelectual no han podido ser completamente borradas, y esas huellas denuncian su origen sensible.

Todas las veces que se trate de explicar ficciones cuyo objeto sean inteligencias, será suficiente con volver a ubicar esas inteligencias en su sede natural y ligarlas nuevamente al orden del mundo, de donde infundadamente se las ha sacado. Si estas fábulas pueden ligarse a la mitología antigua, recibiendo además una solución simple y natural, deben entonces considerarse como antiguas ficciones hechas por hombres que tenían en sus manos el secreto de la ciencia sagrada. Si ellas, en cambio, no parecen poder ligarse a las antiguas alegorías sagradas, y no tienen más que un sentido forzado y muchas veces disparatado, hay que abandonarlas como la obra de soñadores y alquimistas del espíritu que, habiendo perdido el hilo de las antiguas ideas, no conservan otra cosa que los nombres de los seres, que ya no están referidos al mundo y sus fenómenos. Es natural que si los primitivos hombres no han conocido otra cosa que el universo sensible y sus fenómenos, sea eso lo que hay que buscar en sus antiguos mitos.

Se hace pues imprescindible volver a colocar al hombre en el seno de la naturaleza si se quiere verlo en el lugar que le corresponde, y buscar al mismo tiempo en la naturaleza sensible y en los dioses naturales el único fundamento seguro de toda la mitología. Las aventuras marcvillosas de los dioses no son, para Dupuis, algo diferente a la descripción alegórica de los fenómenos naturales que han sido cantados tantas veces por los poetas, primeros filósofos y teólogos que hablaron de las causas y de los Dioses.

Cabe señalar que las ideas de Dupuis en torno de la mitología, que hemos intentado presentar aquí en forma muy apretada, encontraron eco fuera del territorio francés, como es posible comprobarlo a través de la lectura de la obra de Dornedden "Phamenophis"

(Lepzig, 1797), y de la de Dolberg "Ueber Meteorcultus der Alten", publicada en Heildelberg en 1811.

Durante el siglo XVIII, los intentos por explicar la naturaleza de los mitos -tarea que hace suya Dupuis, precedido por los ensayos de Fontenelle, de Juan Bautista Vico, de Voltaire y de Banier- no obedece más que a esfuerzos cislados. Por esta razón, el panorama de los estudios mitológicos está lejos aún de constituir un panorama homogéneo y sistematizado. Sin embargo, hay un hecho que debe ser señalado: la certidumbre de que la razón puede resolver el problema de la mitología, y este hecho es de primerísima importancia porque saca la cuestión del mito del punto muerto en que hasta entonces se encontraba.

El siglo XIX, verá proliferar los ensayos de explicación de los mitos, que llevarán hasta sus últimas consecuencias los descubrimientos entrevistos por el siglo precedente. Por ello, desde el punto de vista mitológico, el siglo XVIII tiene un valor mucho más grande por las vías abiertas que por los hechos constatcdos, ya que en el interés de introducir la razón en el mito, terminó por instaurar el mito de la Razón

SHAKESPEARE ¿ESCRITOR MANIERISTA?

Por CRISPINA PAGOLA DE IZAGUIRRE

Arnol Hauser en su "Historia social de la literatura y el arte" (1) observa que el clasicismo renacentista es, ante todo, un "estado de transición", un ideal que pareciera imposible, puesto que una vez que alcanza su plenitud artística, se distiende, y el equilibrio simétrico da paso a formas de tensión. ¿Por qué se llega tan pronto, por una parte, a la imitación puramente externa de los modelos clásicos y, por otra, a un íntimo distanciamiento de ellos?.

El citado autor observa que estos elementos discordantes ya aparecen en esos citados modelos como si ellos mismos nos estuvieran afirmando la idealidad utópica del ansiado equilibrio simétrico.

Un espíritu nuevo que, para Hauser, es fruto de un sentimiento de inseguridad, los hace alejar de la adhesión estricta de los ya viejos cánones, a los que, por otra parte, en contradicción evidente, continuán tomando como fuente de inspiración.

Esta tendencia, que los críticos modernos denominan "Manierista", es de difícil ubicación temporal pues coexiste con el Renacimiento del que se aleja y con el Barroco, al que anticipa en muchos matices.

Quizá el tercer decenio del siglo XVI y el fin de ese siglo marquen la etapa en la que dicha tendencia alcanza una vigencia más plena.

La polémica que esta valoración desatara, aún persiste.

El célebre crítico Ernst Robert Curtius define al Manierismo como una "constante de la literatura europea". Sintetiza en la expresión a todos los movimientos "no clásicos" de la historia de la cultura.

Esta idea de un penduleo constante del hombre que oscila

(1) Tomo 1 - Editorial Guadarrama - España.

entre formas clásicas y "el reverso de la clasidad" -como dice Curtius-, ya había sido expresada por Eugenio D'Ors. Pero este ultimo crítico no nos hablaba de Manierismo sino de reiteradas tendencias barrocas.

Al llegar a este punto nos encontramos con otra divergencia. Mientras Curtius se muestra partidario de desechar la expresión "Barroco" - "Mucho de lo que nosotros denominamos Manierismo aparece en los libros bajo el nombre de Barroco; pero en torno a esta palabra ha surgido tal confusión que más vale dejarla de lado"-; otros críticos, Wylie Sypher por ejemplo, distinguen ambos movimientos pues cronólogicamente hablan de Renacimiento, Manierismo, Barroco y Barroco Tardío.

Pero lo realmente interesante de esta nueva concepción no es simplemente la de deslindar etapas y dar categoría de movimiento artístico a las, hasta hoy, no siempre bien explicadas "desviaciones" producidas en pleno Renacimiento, de acuerdo a la terminología tradicional. Lo importante es que los críticos citados interpretan con ella al arte moderno. Por eso Hauser llega a afirmar que nuetsra época es la más apta para comprender el manierismo del siglo XVI; "El arte expresionista, surrealista y abstracto preparó el camino para la revaloración del Manierismo, estilo durante tanto tiempo desconocido en su totalidad. El arte moderno reprodujo la revolución manierista al detener el desenvolvimiento naturalista que, al igual que aquel que preparó el Manierismo, se había extendido a lo largo de varios siglos. Ensanchó nuestra área de experiencia y dio nacimiento a esa angustia, incertidumbre e inquietud que palpitan en el hombre moderno".

Gustov René Hocke (1) sintetiza en binomios las diferencias esenciales entre clasicismo y manierismo: integración -desintegración, unidad- disociación, figuración- desfiguración, orden- rebeldía, circulo-elipse, teología -magia, dogmática- mística, apertura- ocultamiento... Se rompe la simetría, se descompone la escena en sectores que se hacen valer en la visión general...

La lógica diferenciación entre lo accidental y lo esencial se diluye: "No está en modo alguno definido quiénes son aquí los protagonistas y quiénes los comparsa", observa con agudeza Hauser.

Dos tendencias surgen: naturalismo y espiritualismo. Estos elementos aparecen, ya enfrentados, ya en lograda armonía.

Recordemos el ejemplo español del Ingenioso Hidalgo o las figuras que alientan al genio shakespereano. Arte de tensión, que

(1) "El Mundo como Laberinto - El Manierismo en el Arte" - Editorial Guadarrama

para Hauser es resultado de un intento desesperado por armonizar la espiritualidad medioeval con el realismo renacentista.

SHAKESPEARE Y EL MANIERISMO

Hauser y Hocke coinciden en ubicar al genial escritor inglés dentro de esta tendencia. Dice este último crítico: "Shakespeare y Rembrandt El uno en el centro del manierismo europeo, el otro ya en sus confines extremos. Ambos captan sus vibraciones magnéticas, ambos la trascienden"

¿Hasta qué punto es factible la ubicación concreta de Shakespeare dentro del movimiento manierista?.

Difícil resulta una repuesta concreta pues en su obra, al margen de esas "vibraciones magnéticas de las que habla Hocke, y de la genialidad del artista que siempre escapa al encasillamiento estricto, se funden tradiciones teatrales que el inglés isabelino respetaba y que el autor no osó desdeñar.

Sin embargo, intentaremos encontrar dentro de su mundo poético, motivos, situaciones y personajes que lo aproximen al Manierismo.

Por ejemplo, siempre llamó la atención, especialmente en preceptistas estrictos, ese continuo mezclar lo trágico y lo cómico en sus obras teatrales; ese dualismo que clama ser resuelto ya en comedia, ya en tragedia y que consigue incrementar la tensión dramática, y sugiere por otra parte una solución, una purificación.

Rey Lear nos ilustrará al respecto.

Desde las primeras escenas observamos el dualismo trágico -cómico en lucha: lágrimas y sonrisas se entretejen. Pero también captamos una íntima incongruencia.

Ya los críticos habían observado que una obra que alcanza una grandiosidad terrible, que plantea problemas de hondura filosófica: "El hombre, sin las comodidades de la civilización, no es más que un pobre animal desnudo y ahorcado, como tú" (Lear a Tomasín, vestido de andrajos), que se anticipa a obras de nuestro siglo al contemplar a la humanidad grotescamente torturada: "Los humanos somos para los dioses como las moscas para los niños juguetones; nos matan para su recreo" (Gloster en el acto IV, escena I), tenga una base tan trivial: la división del reino entre sus hijas y la exigencia de una pública demostración de cariño.

El bufón es el coro que menciona constantemente lo absurdo de la situación de Lear: "Cuando partiste en dos tu corona y diste una y otra parte, hiciste lo mismo que aquél que en un sendero lleno de fango se carga el burro a cuesta. Tenías paco seso debajo

de tu corona calva cuando abdicaste de la de oro. Si hablo como loco en esto, que se azote al primero que lo advierta" (Acto I, escena IV).

Tal vez si Lear pudiese sonreír se salvaría pero es una cualidad de la que absolutamente adolece...

El destino se enfrenta contra lo absurdo e incongruente. El pesimismo que trasciende es total. Una luz de salvación parece alentar a Lear que, ya en la vejez, aprende su lección de humanidad. ¿Y no es, acaso, una horrible jugada del destino el hecho de que Cordelia sea ahorcada después de la muerte de sus enemigos, entre sus amigos?.

¿No es una incongruencia, saturada de ironía, que el trastornado rey considere "un filósofo" al disfrazado Edgardo?.

Y lo mismo podríamos afirmar de ese peregrinar de Lear en busca del cariño de sus hijas, de castillo en castillo.

Junto al tema del rey, se destaca en paralelismo que refuerza y se expande por todas las esferas, como afirma Spencer (1), la historia de Gloster.

Lo absurdo y lo incongruente vuelven a reinar. El comienzo es aún más fantástico que la decisión de Lear: cree a pie juntillas en el contenido de una carta que su hijo Edmundo le presenta. Pero también son más exageradas las muestras de horror y tiranía. Se llega a lo nauseabundo en la escena en que Regania y su esposo vacían los ojos al anciano: "¡Id a arrojarle fuera de las puertas y que ventee su camino a Dover!".

Todas estas intrigas suceden delante de los ojos del espectador. Al evocar la escena no cabe sino recordar la frase con la que Goethe caracterizara al teatro de Shakespeare: "Verdadera feria viviente". O la afirmación de Henri Gouhier (2): la acción shakespereana no separa el drama del mundo visible en el cual encuentra sus actores y sus tetigos. Verona no está presente en la acción como la Roma de Britannicus o de Berenice, del otro lado del decorado; está en el escenario, con sus pasiones, sus chimes, sus curiosidades, su vida cotidiana".

Su genialidad lo salva del anatema de Racine, tan distante en ese aspecto de teatro: "Hay quienes piensan que esa sencillez es señal de poca inventiva. No piensan que, por el contrario, todo invento consiste en hacer de nada algo. ."

Esa misma genialidad lo lleva a conseguir en el escenario la

(1) T, Spencer: "Shakespeare y la naturaleza del hombre" - Edit, Losada
(2) Henri Gouhier: "La obra teatral" - Eudeba.

verosimilitud de situaciones que en muchos casos la psicología y el frío razonamiento no justificarían. Pues como afirma el citado Gouhier: "Otelo podría ser celoso, ferozmente celoso sin convertirse en asesino de su mujer". Para llegar a ello ha sido necesaria la conjunción de situaciones y circunstancias que permitieron concretar lo que la lógica difícilmente hubiera aceptado.

Lo mismo podríamos afirmar con respecto al tema Lear-Gloster.

Recordemos el final grandioso que Gloster planea para sí. Su hijo, disfrazado, trocará en un simple salto en terreno llano, toda la ambición del viejo padre. Lo ridículo de la situación salta a la vista. Imaginación y realidad han chocado nuevamente. Tragedia y comedia, una vez más, se han dado la mano.

Sólo la caída del Quijote ante presuntos gigantes es comparable a este absurdo dramatismo; ya que, como ha afirmado el poeta y crítico polaco Jan Kott (1), "mientras la tragedia conduce a la catharsis, lo grotesco no produce ni el menor consuelo". Por eso Gloster sólo atina a la pregunta angustiosa: "Pero ¿he caído o no?". El suicidio se ha convertido en una simple "voltereta en el aire" Las situaciones dramáticas estudiadas nos han mostrado un mundo complejo, muchas veces caótico, integrado por elementos que resultan, en muchos casos, difíciles de armonizar.

Para Hauser, también es manierista ese acentuar de Shakespeare sobre lo absurdo de la vida, esa reiteración de las imágenes vida-teatro y vida-sueño, que tan felizmente concretara para el teatro español Calderón de la Barca.

Si observamos el sentido de la vida en sus obras vemos que pasa de la ironía a la duda, de la duda a la desesperación y de allí a la resignación, como ya lo hiciera notar Roberto Terán Lomas (2).

En Enrique IV, Hotspur ya moribundo afirma: "La vida es el títere del tiempo" Es decir algo fugaz, siempre dispuesta a írsenos de las manos.

Se completa esta definición con las palabras que Jaques nos dice en "A vuestro Gusto"; "El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes. Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo representa muchos papeles, y sus actos son siete edades. Primero, es el niño que da vagidos y babea en los brazos de la nodriza; luego, es el escolar lloricón, con su

(1) Revista "Primer Acto" Nº 69 - Editorial Barrigotte - España.
(2) "El sentido de la vida en Shakespeare" - Rev. Universidad Nº 61 - Univ. Nac del Litoral.

mochila y su reluciente cara de aurora, que, como un caracol, se arrastra de mala gana a la escuela. Enseguida es el enamorado, suspirando como un horno, con una balada doliente compuesta a las rejas de su adorada. Después es un soldado, aforrado de extraños juramentos y barbado como un leopardo, celoso de su honor, pronto y atrevido en la querella, buscando la burbuja de aire de la reputación hasta en la boca de los cañones. Más tarde es el juez, con su hermoso vientre redondo, relleno de un buen capón, los ojos severos y la barba de corto cuidado, lleno de graves dichos y de lugares comunes. Y así representa su papel. La sexta edad nos le transforma en el personaje del enjuto y embabucado Pantalón, con sus anteojos sobre la nariz y su bolsa al lado. Las calzas de su juventud, que ha conservado cuidadosamente, serían un mundo de anchas para sus magras mejillas, y su fuerte voz viril, convertida de nuevo en atiplada de niño, emite ahora sonidos de caramillo y de silbato. En fin, la última escena de todas, la que termina esta extraña historia llena de acontecimientos, es la segunda infancia y el total olvido, sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada".

Sonrisa e ironía agridulce nuevamente entremezcladas...

Cuando escribe las obras cumbres esa ironía se transforma en duda existencial absoluta: "¡Ser o no ser; he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir... dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! (Monólogo de Hamlet. Acto III, escena I).

En el período siguiente la duda se trueca en desesperación. Macbeth, el ambicioso rey que no vaciló en manchar sus manos en sangre, se transforma en la negación misma: "¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa!... ("Macbeth, acto V, escena V).

En las últimas obras Shakespeare convierte el estado anterior en resignación. Una atmósfera de cuento de hadas parece envolverlas.

Vida y sueño son temas preferidos. Ya Hamlet temía "qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida!". En la Tempestad vida y sueño se confunden.

También podemos considerar manierista la tendencia a utilizar personajes que se disfrazan, que pretenden así ser lo que no son.

Edgardo en Rey Lear, se transforma en loco harapiento para huir de la ira de su padre. Rosalinda en A vuestro Gusto recorre los bosques de Arden disfrazada de paje; Porcia en El Mercader de Venecia se convierte en un hábil abogado para defender a Antonio. El príncipe Florisel en Cuento de Invierno tórnase pastor para conquistar a Perdita que, aunque lo ignora, tiene sangre real...

Y por último, Hamlet simula su genial locura para actuar más libremente.

Es manierista su eufuismo concretado en acumulación de antítesis: "¡Oh pesada ligereza, grave frivolidad! ¡Informe caos de seductoras formas! ¡Pluma de plomo, humo resplandeciente, fuego helado, robustez enferma, sueño en perpetua vigilia que no es lo que es! Tal es el amor que siento sin sentir en tal amor, amor alguno" (La Tragedia de Romeo y Julieta, acto I, escena I), imágenes reçargadas: "¡Galopad a prisa, corceles de flamígeros pies, hacia la morada de Febo! ¡Un auriga semejante a Faetón os fustigaría, lanzándoos al ocaso, y al punto traería la tenebrosa noche!..." (Invocación a la Noche de Julieta, acto III, escena II), juegos de palabras de difícil transcripción al castellano...

La Tragedia En Shakespeare: El Tema Del Mal

Hay en el arte del escritor inglés impetuosidad, desborde. Magnificencia y grandeza rodean a Antonio que no tiene par entre sus semejantes. Es el "triple pilar del mundo". Por eso su pasión carece de fronteras. Necesita, para expresarla, encontrar "un nuevo cielo y una nueva tierra" (Antonio y Cleopatra, acto I, escena I).

Según Hauser, a los personajes shakespereanos les falta perfección clásica, pero jamás son simples y monótonos.

Su teatro escapa siempre a la rigurosa preceptiva que convirtiera, por entonces, "el vago y suave consejo de Aristóteles" en dogma especial.

Shakespeare no encara tiempo y lugar directamnte sino que los traduce en términos de atmósfera dramática. "Su ambiente es el teatro". Regulará su pieza, impulsándola rápida o lenta, de acuerdo a las necesidades. No busca la localización estricta Piensa que la ilusión reside en los personajes. Cuando el caso lo requiera, describirá la escena, cómo en Macbeth. En ella Duncan alaba la situación del castillo, pero lo hace como recurso dramático pues aprovecha la circunstancia para poner en evidencia la falsía de sus moradores. La tormenta en Rey Lear se identifica con la desesperación del rey y lo trasciende.

"No presta más atención a la escenografía de lo que siente

que es dramáticamente conveniente", ha dicho Granville-Barker. En Antonio y Cleopatra no encontramos, a excepción del episodio en que los centinelas escuchan la misteriosa música, ninguna escena "pintada" y verbal de ninguna especie, sea directa o sutil

La escritora Clare Byrne (1) al hablar del marco social, afirma: "Shakespeare sacrificará la verosimilitud a las exigencias del drama, pero en todo momento da por sobreentendida la estructura social de su época". Detalles cotidianos de la vida isabelina aparecen en sus obras: Suenan relojes en la antigua Roma, una cancha de bochas aparece en un bosque próximo a Atenas, la mayoría de sus pendencieros, de muy dispares puntos del continente, usan el estoque Tudor, el arroyo y las flores de Ofelia son muy ingleses, aunque la escena ocurra en Dinamarca . .

"Shakespeare hace sentir al público en su casa aunque la acción ocurra en distintos lugares".

También resulta interesante destacar la trascendencia que el tema del mal tiene en sus tragedias. Ya sea el móvil la ambición o el resentimiento, cobra un vigor inusitado arrollando con todo lo que halla a su paso, Macbeth y Yago responden a esa premisa.

Pero sus personajes son, ante todo, hombres que gimen, que sufren, que dudan... Los sentimos vivos en sus vacilaciones, angustias y rencores que logrados monólogos se encargan de acentuar. En ellos encontramos a un Hamlet desgarrado, a Macbeth desnudar su corazón y debatirse: "¡Mi pensamiento, donde el asesinato no es aún más que vana sombra, conmueve hasta tal punto el pobre reino de mi alma, que toda facultad de obrar se ahoga en conjeturas, y nada existe para mí sino lo que no existe todavía!" (Acto I, escena III). Como Hamlet duda. Pero sabe que en ella, su implacable esposa, encontrará la fuerza que le falta.

Los críticos por lo común han señalado que el interés esencial del teatro griego era mostrar el destino del hombre, víctima de un oscuro fatalismo. Para la mente medioeval el hecho trágico estaba simbolizado, por lo común, por el cambio de fortuna acaecido a un hombre. En Shakespeare hay esto y algo más. Dowden señala que su tragedia se relaciona con la ruina o restauración de un alma. Su argumento es la lucha del bien y del mal. Macbeth es una obra trágica, no por el número de muertos, sino por las posibilidades y promesas derrumbadas.

El héroe contribuye con su acción a la consumación de la

(1) "Introducción a Shakespeare" - Editorial Emecé.

tragedia. Las obras en que los protagonistas luchan más contra fuerzas externas que consigo mismo, son las primerizas. Romeo y Julieta, por ejemplo. La influencia del medio ambiente no es compulsiva: Macbeth no asesinó a Duncan porque viera una daga en el aire, sino que la veía porque estaba por asesinarlo. En otras palabras, la daga es el símbolo externo mediante el cual Shakespeare penetra en la mente del protagonista. La maldad se encontraba ya en el corazón de Macbeth. Las brujas sólo pusieron en evidencia una semilla latente...

———*———

Si recapitulamos ahora, observaremos que; por el enfoque que da a sus tragedias; por las reiteradas situaciones trágico-cómicas que en ellas encontramos; por los pensamientos esenciales que nos ha legado; por la pintura de sus personajes, plenos de vida y a menudo hasta incoherentes en su apariencia; por el desapego formalista..., Shakepeare se aleja del Renacimiento y se aproxima al Manierismo que puede explicar satisfactoriamente muchos matices que hasta hoy eran motivo de polémica o de sorpresa (1).

(1) Todas las citas de Shakespeare corresponden a la traducción de Astrana Marín -Obras completas- Editorial Aguilar.

EL SAINETE PORTEÑO

Por LIA SALVARREDY

A partir de 1880 Buenos Aires comienza a despojarse de su tranquila modalidad de Gran Aldea. El progreso, ese progreso entrevisto con caracteres satánicos por Obligado, pasa como un viento desvastador sobre la ciudad recientemente federalizada, sacrificando modos de vida y añejas tradiciones en beneficio de una falsa idea de modernidad. Las realizaciones materiales y la política legislativa están de acuerdo con la nueva fisonomía que se le quiere imprimir al país. Se amplían los ramales ferroviarios, se instala el servicio telefónico y la electricidad pronto desplaza al candil del radio urbano.

Ha concluido la calma provinciana. Todos aspiran a enriquecerse y el medio más fácil para ello es la especulación; el jugar a la suba o baja de los títulos a través de las cotizaciones de la Bolsa, frenesí que tan bien captara Julián Martel. Día a día aparecen en Buenos Aires nuevos ricos. Pero el contraste social es enorme, mientras en la Bolsa se bajarán millones, en sus puertas se mendiga.

La ilusión, la quimera del oro, no dura mucho y ya con el gobierno de Juárez Celman sobrevienen las primeras crisis económicas que provocan hondo desasosiego en las clases populares.

La agitación social se ve agudizada a causa de los bajos salarios y de las precarias condiciones en que viven los trabajadores. Con el comienzo del siglo la ciudad verá por primera vez una huelga proletaria.

Mientra esto ocurre en la ciudad, el campo sigue encuadrado en la romántica descripción de Echeverría ahora sin gauchos que compartan su soledad. Los gobernantes, empero, nutridos en el más puro positivismo, bregarán por destrozar la imagen del desierto dando impulso a la inmigración. En el puerto de Buenos Aires pronto se arracimarán los hambrientos, los perseguidos y por qué no, también los

ambiciosos. Llegan en caravana ininterrumpida y unos se pierden en la pampa y otros se quedan en la ciudad. Estos irán a engrosar la legión de desheredados que refugia su hambre y su pobreza entre las descarnadas paredes del conventillo.

Al respecto dice Luis Ordaz (1) "el conventillo, realidad social olvidada durante muchos años en el trasfondo de la urbe feliz y confiada equivale de pronto a una circunstancia trascendente del desarrollo del país". En su patio convergen ,'tanos", "gallegos", "franchutes", "yonis", "turcos", "rusos", 'judíos", toda una galería de seres ansiosos, movidos por una sola ilusión: hacer la América.

El conventillo pues, ofrece innegables modelos a la habilidad de los autores del país. Sólo es necesario que éstos, soslayando las modas literarias vigentes en Europa, se dedican a documentar de alguna manera la realidad ciudadana, trasladándola al campo literario. Cuando lo hagan nacerá la literatura ciudadana, una de cuyas secuencias será, sin duda, el sainete porteño.

Heredero directo de la zarzuela el sainete en un principio sólo es copia fiel de ésta. Así lo observa, González Castillo al decir:

"El chulo es el original de nuestro compadre porteño. La chulapa, nuestra taquera de barrio"

Roberto Cayol también establece una suerte de equivalencia entre el mundo de la zarzuela y el mundo del sainete cuando dice

"Es tan chulapa, la mina
y tan barbián, el compadre...
.....

Hay domador pa el torero
y paica pa la tirana
boliche pa el merendero
facón pa la sevillana...
hasta pa el puente de Triana
se tenemo el puente Alsina. (2).

(1) Ordaz Luis; Historia del Teatro Argentina - Ediciones Eudeba.
(2) Cayol Roberto; "El debut de la piba".

Con el tiempo y conforme a la evolución social del país se incorporan a la escena una serie de personajes que no tienen precedente en el género chico hispánico, con lo que el sainete, independizado, inicia su personal trayectoria. El público goza al reconccerse en los nuevos personajes y como tal apoyará con su presencia la labor de los saineteros a través de una década de éxitos y frustraciones.

Sin embargo la independencia del sainete con respecto a la zarzuela será más aparente que real.

Un crítico dice que herencia de la zarzuela serán la gracia, la comicidad que campean en todo sainete, así como la tendencia a ofrecer una versión "rosa" de la realidad, tratando con superficialidad los problemas, y presentando en vez de personajes, arquetipos de fácil captación para el público, tendencia ésta que pronto degenerará en lo grotesco.

Sin embargo no hemos de creer que toda la producción sainetesca estuvo signada por lo absurdo y lo grotesco

Al respecto Tulio Carella nos dice que el sainete desde el primer momento incorporó al lance trivial, a los sucesos intrascendentes, la nota trágica, y que así llegó a convertirse en un género tragicómico.

Esta característica lo llevó a Carlos M. Pacheco a afirmar que no existía entre nosotros el verdadero sainete pues -decía- "siempre el hábito dramático invade la escena y quiebra el pintoresco trazo de lo cómico".

Tal presencia del drama se explica porque el sainete buscó temas y personajes en el arrabal porteño, donde la proeza de vivir era de por sí una gran tragedia. De aquí que en el sainete alternen en colorida promiscuidad la mueca amarga del desocupado y la mirada lujuriosa de la prostituta, la picardía del que vive del "cuento" y los ideales baratos del anarquista del suburbio.

Centro obligado de todo buen sainete, el conventillo no era un escenario estático, la vida en él golpeaba con urgencia, recoger su llamado y lanzarlo a través de la escena, apenas atemperado por una sonrisa, fue casi un compromiso de los saineteros y verdadera exigencia del público que, harto de los melindres del romanticismo, ya no se satisfacía sino "con la compadrada, el rasgo heroico, la riña sangrienta". (3) Así, los sucesos de todos los días pasan, a eternizarse en la escena y a adquirir por obra del autor cierta belleza.

Labor encomiable de los saineteros fue, pues, haberse ocupado de ciertos aspectos de la realidad nacional, cuando tantos autores entretenían sus ocios ensayando las preciosistas formas del modernismo,

(3) Carella Tulio; "El sainete criollo" Ediciones Hachette

sin tomar conciencia del país y anteponiendo a sus llagas la trabajada brillantez de una metáfora.

Y sin embargo los saineteros no se plantearon en forma objetiva ni profunda, las cuestiones sociales que por entonces afligían al país, no fueron a la escencia de las mismas, se quedaron en lo exterior y cuando enfrentaron algún problema lo hicieron en cuanto éste les brindaba elementos para el melodrama fácil, para la humorada momentánea, perdiendo así la valiosa oportunidad de dar testimonio fehaciente de su época y de lograr por fin la literatura nacional que no había sido alcanzada por los románticos a pesar de sus manifiestos y propósitos.

Otra característica del sainete resulta de su sencilla y a veces inexistente, estructura teatral la que por sus escasas complicaciones se adecuaban a la vocación repentista de nuestros actores que por aquellos tiempos de apogeo producían sus obras en serie, signadas todas ellas por la frescura y los defectos propios de la improvisación.

Ya en prosa, ya en verso los saineteros emplearon siempre los mismos elementos teatrales: el conventillo, el suburbio, Puente Alsina, La Boca, escaramuzas entre los hijos del país y los inmigrantes, lances amorosos, entreveros entre compadres, todo ello complementando con una ligera crítica a la sociedad de entonces y presentando a través de una acción rápida, sin una línea argumental clara, cuyo mayor mérito era a no dudarlo, la brevedad.

En cuanto a los personajes, ellos no experimentarán evolución en sus caracteres a pesar de los conflictos desencadenados. Ni el "villano", ni el "bueno" de la obra mostrarán otro sentimiento que no sea el apropiado a su tipo, en el cual están fatalmente encasillados. Es que los saineteros optan por los extremos, en consecuencia sus personajes carecen de matices.

Cada uno tiene su oponente, son santos o monstruos y esta falta de medios tonos los condena inexorablemente a no existir en la realidad. Muñecos sin alma, su destino es permanecer ignorados y pasar por la escena sin dejar huellas de su paso.

Vacarezza mismo nos da a conocer la técnica para escribir sainetes:

Un patio, un conventillo
un yoyega retobao

una percanta, un vivillo
un chamuyo, una pasión
choque, celos discusión
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana, telón

La monotonía de tal sistema llega a alarmar a un autor quien escribe: "El sainetero no pone nada de sí, copia a un sastre italiano como yo, al vigilante de la esquina, que es cordobeso, a un chofero de tachímetro... ajúntano esos tipo... e te háceno un sainete. El público no se ríe por la gracia del autore, se ríe del modo como hablamo nosotro, e de nostra caricatura. (4)

Caricatura que es reforzada por el remedo del habla de los gringos. Estos exhiben sus facetas grotescas a través del habla enrevesada y de los ultrajes que hacen al idioma. A esta jerga agregan los saineteros la del arrabal.

Muy gráfica, por los vulgarismos incluidos, resulta este fragmento de Vacarezza:

Era una paica papusa
retrechera y rantifusa
que aguantaba la marruza
sin protestas hasta el fin
y era un garabo discreto,
verseador y analfabeto,
que trataba con respeto
a la dueña del bulín.

Característica del lenguaje del sainete será también el hablar al "vesre". Lo vemos en una obra de Vacarezza:

Alberastury: - Papirusa yo te "roequi"
D'Antonio: - Yo te qué?

(4) Berruti Alejandro; Tres personajes a la pesca de un autor.

Aberastury: - Yo te "roequi" es
yo te quiero al revés.

Nefandos y poco patrióticos parecieron a los puristas tales atropellos al idioma, que pronto cundieron entre el pueblo. Los saineteros como una especie de compensación por los daños inferidos a la lengua, exteriorizarán en sus obras un fuerte sentimiento nacionalista. Prueba de ello es la burla al extranjero que campea en todos los sainetes.

Al respecto dice Borges. "En el sainete nacional los tipos del gallego y del gringo son reversos paródicos de los criollos. No son malvados, lo cual importaría una dignidad, son irrisorios, momentáneos y nadie. Eso es para el pueblo extranjero, un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal". Otros críticos han tratado de justificar el encono del nativo diciendo que la inmigración trajo como consecuencia un trastrueque de valores y un cierto desquiciamiento del alma nacional. La burla pues, sería el único medio que permitía al nativo afianzar su personalidad frente a esa masa advenediza.

Con todo, los críticos nos dan una visión un tanto parcial de esa xenofobia atenuada que aflora en los sainetes. Al respecto puede afirmarse que la burla al extranjero fue expresión de un sentimiento poco generoso, en primer lugar porque lejos de lograr la integración del pueblo aumentó la desazón del nativo que veía cristalizado en la escena su propio encono; después porque la burla no fue síntesis de un sentimiento colectivo sino una mera expresión del resentimiento del orillero que veía triunfar al gringo allí, donde le había fracasado, y por fin porque no comprendieron los saineteros que del encuentro de nativos y extranjeros surgirían las nuevas generaciones que harían posible la gradeza del país.

Y esta falta de perspectiva histórica evidenciada por los saineteros explicaría finalmente el rápido ocaso del género, cuya única vanidad fue pretender animar con su pobre sonrisa el ceño demasiado severo de un pueblo demasiado joven.

NOTAS Y COMENTARIOS DE TEXTOS

VICTOR LAURENCENA

Este hombre a quien hoy comenzamos a llorar jalonó el quehacer de muchos años, dando de sí, en afanes y desvelos, cuanto un hombre íntegro y generoso puede brindar en bien de los demás. Tenía cualidades que lo distinguían y que le permitieron volcarse en procura de mejoramiento para los suyos y para quienes sin serlo, alguna razón había para tenerlos espiritualmente cerca de él, recabando su auxilio moral y demandando el aporte invalorable de lo que sus virtudes podían irradiar.

Era un hombre exquisitamente simple y la clara diafanidad de su ser se trasuntaba en cada uno de sus gestos. No le conocimos ninguno que no fuera de acercamiento, de compresión, de amor. Todo lo negativo que afea el alma de los hombres, en él no se encontraba. Si alguna vez nos hizo sentir pequeños, fue solamente cuando nos sacudió la grandeza de su humildad.

Magnífico exponente de su religión amó a sus semejantes en en el difícil transitar de cada minuto cotidiano. Y unió a su alma la idea de Dios en una comunión de obras que hacen su recuerdo perdurable en todos los que estuvimos cerca de él.

Su profesión mostró un trato afable, en el ejercicio de una misión que trascendía al estricto marco del aula. Modeló en su interior la innata predisposición a darse que de ninguna manera aflora con tan espléndida elocuencia como cuando se está frente a una juventud ansiosa en abrir panoramas y ascender sin limitaciones en las almas.

Y su modo de ser; y ese interés evidenciado día a día en la suerte de aquello que le había sido encomendado hizo que obtuviera el premio invalorable de los que tienen vocación por la valoración del hombre como un todo armónico.

Mucho se lo apreció en el ámbito que lo vio actuar. Quienes compartimos con él sus inquietudes podemos dar cabal testimonio de ello. Ese cariño que sentíamos nos trajo hasta aquí a incorporarnos al dolor que su desaparición ha causado Y aunque es hondo y sincero, nos atrevemos a tener la esperanza de superarlo; porque nos nutrimos del ejemplo de quien hizo de la superación optimista de los contrastes el principio espinal de su filosofía. Y porque la serenidad es uno de los grandes atributos de la persona humana. Esa serenidad obstinada que mostraba Laurencena y que únicamente logran los que se ubican en el pedazo de mundo que Dios le ha asignado y realizan en él todo lo perfecto y bello que sus posibili-

dades le permiten. Serenidad madura del que soslaya lo contingente y quema sus fuerzas en la búsqueda de lo imperecedero. Serenidad del espíritu encaramado a la carne mirando al infinito como punto final de su transcurrir.

H. C. P

"A DESTIEMPO" POR MIGUEL ANGEL FERNANDEZ (ASUNCION, 1966)

Además de poeta, Miguel Angel Fernández es un empeñoso difusor de cultura, como lo prueba la obra que lleva realizada en su tierra guaraní cuyos nuevos valores artísticos y literarios ha dado a conocer con un desinterés pródigo en frutos.

Sin perjuicio de la devota atención que le merecen los escritores de su patria, sin mengua de aquello que, por inmediato, resuena con mayor intensidad en su espíritu, Fernández adoptó una generosa actitud de apertura que le permite acceder a todas las expresiones de la emoción estética. No es ajeno a ese ademán amplio y ecuménico el interés con que mira todas las formas artísticas que se plasman en la vastedad de nuestro continente y, de modo muy especial, en el Brasil, la Argentina y el Uruguay.

Testimonio de esa noble receptividad son los trabajos, procedentes de todas las latitudes de América, que publicó en **Diálogo**, revista de la cual es fundador y director. Pese a las circunstancias adversas y no obstante el carácter insular del esfuerzo que emprendía, echó las bases de esta publicación cuando aún no tenía 22 años de edad. Asimismo, con el sello de **Diálogo**, pero en colección lateral o autónoma, Fernández edita y propaga una serie de cuadernos poéticos donde sucesivamente aparecen líricos del Paraguay y de otros países. De tal modo, desde la ciudad de Asunción, este poeta que no olvida a sus congéneres lejanos, presenta el arte de su tierra -Roa Bastos o Josefina Pla- unido al de otras patrias americanas. Esa compleja tarea responde al propósito de mostrarnos que sólo cuando se supera el enquistamiento y la soledad es dable integrarse, más allá de las restricciones lugareñas, en los grandes procesos culturales. Como es sabido, quien reduce el mundo a su propia casa, opta por la estrechez machacona. Hasta ayer, las grandes corrientes históricas -esas corrientes a las que estudia Hegel- no pasaban por América, mero testigo o reflejo de otros continentes. Ahora, por ventura, las comunidades latinoamericanas ingresan en la historia y en cierto modo la determinan. Muchos de sus poetas, sus novelistas y sus pintores ganan la admiración del Viejo Mundo y, por otra parte, no pocos de sus universitarios ocupan cargos eminentes en ilustres centros de enseñanza de los Estados Unidos y de Europa

El poeta Miguel Angel Fernández, afianzado en la certeza de que ni la clausura localista ni la indiferencia retráctil favorecen la creación artística, siente todos los acicates y responde a todos los

llamados. Nos sugiere o nos dice que no es necesario negar ajenas realidades para comunicar el sabor de lo más nuestro y peculiar. Sobre tal creencia, no propone para el Paraguay una actitud de restricción o encierro, sino que aspira a enriquecerlo con toda suerte de savias y de humores. Por lo demás, sabe que los dominios de las letras tienen confines siempre móviles, de modo que cualquier repliegue hostil, a la larga, viene a definir una forma de indigencia lastimada y sombría. De ahí la soltura y la flexibilidad que le permiten andar todos los reinos de la literatura con paso a la vez ágil y sereno. De ahí, también, su apetencia espiritual sin barrera que, por paradójico rebote, comporta una amplificación de posibililidades y bienes para su hermosa patria, donde los escasos estímulos internos obligan a mirar por encima de las fronteras.

Quiere este personero de totalidades que los poetas de su tierra declaren la diversidad del mundo, y no solamente las especies de la fauna y la flora locales. Esa límpida voluntad reaparece en los "Cuadernos del colibrí", título general de una serie que inaugura con sus propios poemas, publicados en fecha reciente, después de un silencio de varios años.

"A destiempo" se llama la nueva colección de poemas de Fernández, una de las más puras voces del Paraguay secreto y profundo. En una suerte de profesión de fe artística, su autor nos habla de las palabras y de la poesía. Se trata de una grave página liminar donde abundan las alegorías de prosapia bíblica. Más allá de las fáciles palabras, el poeta nos invita a pranunciar la Palabra, irreducible y hondo signo del Ser. No pocos místicos y no pocos metafísicos, desde la remota Grecia hasta hoy, han visto en la palabra el asiento y la morada de lo arquetípico, que por modo paradójico es también lo inefable. En todo caso, Fernández juzga que es preciso esperar con firmeza y humildad la visita del prodigio, la llegada de ese alto resplandor que no toma su origen en nuestra voluntad. De tal manera, la poesía viene a ser una especie de verdad revelada donde la belleza y la certeza se identifican. Ardua y severa es la doctrina que alienta en dicho texto inicial, por el que discurren, hermanadas, la norma ética y la norma estética.

En el estimable poema "La sombra", de clara estirpe idealista, el mundo aparece como un fugaz episodio de la conciencia, como un regalo esquivo y carente de sustancia estable. Los hombres y sus actos vuelven a la nada original. El mismo sentimiento, pero animado por un soplo trágico que acrece su poder de convicción, advertimos en "Sueño de Dios", acaso el mayor acierto del joven poeta paraguayo. En este poema, el universo se diría el "animal agonizante" que el

irlandés Yeats vió en cada uno de los mortales. Pero también se nos figura la fuerza ya sin brío y el subalterno reflejo platónico en que se agota el mundo de las apariencias. Así mirado, este mundo en desvelo rueda por el poema como si lo moviera una energía remota que excede al mismo Dios y que ya no tiene sentido: hace mucho que el pozo está seco pero la bestia sigue girando en la noria, sin razón ni provecho, quizá ni provecho, quizá dócil a una divinidad fatigada que ya olvidó sus planes.

Este breve cuaderno poético no pretende ser una relación de conflictos personales; tampoco se propone como un inventario de estados anímicos. Dicho de otro modo: se sitúa en una perspectiva que excluye la lírica pura, vale decir, los individuales acontecimientos psíquicos. Espejo de la nueva poesía, si bien acoge experiencias, desborda los cauces de la experiencia inmediata y raras veces se allana a ser confesional. En sus páginas no tienen cabida las imágenes visuales, ni forma alguna lograda por la vía de la intuición sensible. No obstante titularse "A destiempo", la modernidad de esta obra es evidente. La poesía de los últimos años, en la medida en que se confronta con lo absoluto y no quiere ser relato de "emociones terrestres", excluye toda connotación voluptuosa. Donde ayer se desplegaban suspirantes abanicos y delicadas sedas, hoy se despliegan el ser y el no ser, la infinitud del tiempo y la soledad de todo destino, la zozobra existencial y los absurdos fundamentos sobre los cuales reposa lo condición humana. Antes que sensual, la nueva poesía se revela metafísica. Los versos de Fernández, sin perjuicio de sus originales matices, la sostienen y corroboran.

En su raíz, esta poesía es vívida experiencia, pero su objeto nada tiene de tangible o sustantivo. Nos hallamos ante una propensión experimental que no apunta a las personas ni a las cosas, sino a la misma vida, como dramática conjunción de ser y de no ser. Ubicada en ese plano supremo, es natural que las peripecias y circunstancias **exteriores** no resuenen en su ámbito severo.

Aún en aquellos poemas donde aparecen, con el del poeta, otros destinos, la emoción supera el reino de lo particular y contingente para abrirse hacia perspectivas universales. Así en 'Un signo", donde el esplendor de la playa de Leblón, que los primeros versos definen como escenario de magia erótica pronto se desvanece para dar paso a un reclamo profundo, o una especie de angustiada protesta contra todo lo que es fugacidad y perdición. En el trémulo pero sobrio poema citado, de espaldas a la anécdota y como desasido de lo inmediato, el poeta recurre al poeta: "Ser o no ser: he aquí la cuestión". Lo mismo cabe decir de "El marinero borracho", donde el elemento

narrativo, apenas insinuado, no tarda en volverse alucinación terrible y abismática fantasía. Hemos hecho mención de dos piezas donde lo particular y concreto, siquiera con levedad, están presentes, pero al margen de estas excepciones corresponde señalar que Fernández tiende a lo genérico y se complace en prestar voz a esas realidades que abarcan todas las latitudes y todos los tiempos. El caso particular sólo es un punto de apoyo para emprender el vuelo. Así lo demuestran, de modo muy acentuado, los títulos de no pocos de sus poemas, entre otros, "La palabra", "Hombre", "Espacio" y "El muro". (Fácil es inferir que el muro es aquí símbolo de incomunicación y soledad).

Un estilo conciso y ascético, del que fueron voluntariamente excluídas las metáforas, sirve de vehículo a la emoción de Fernández. Puede afirmarse, pues, que la naturaleza de los temas encuentra justa correspondencia en el recato y el decoro de los medios expresivos. Descartado lo sensorial, esta noble y franciscana especie de poesía no necesita acudir a las imágenes. En consecuencia, fondo y forma constituyen una fuerte unidad indivisible.

Digna de encomio es la economía de recursos con que alcanza sus fines el autor de estas intensas páginas, donde las palabras, justamente para que pueda sentirse lo entrañable, se quieren poco visibles y jamás acceden a lo ostentoso. Apartado el poeta de la liviana fruición verbal, puede andar con patética vehemencia el camino que lleva a las realidades últimas. En suma, cabe sostener que en sus versos alienta, no esa eventual felicidad o ese verboso infortunio que Bernard Shaw desestimaba, sino una verdadera épica de lo absoluto

CARLOS MASTRONARDI

VERDADERA SIGNIFICACION DEL TERMINO "LITORAL"

Cuando en la República Argentina se habla de la región de las provincias litorales o, más sintéticamente, se dice "región del litoral", generalmente comprendemos que se alude a esa parte de nuestro territorio vecina a los componentes hidrográficos del sistema del Plata y que, para ser más precisos, comprende las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos, Corrientes y Santa Fe o, en su defecto, entendemos que se hace referencia a toda aquella región cercana a la costa atlántica de nuestro país.

Atento a lo expuesto, la región del litoral comprendería toda aquella zona Este del territorio que, iniciándose en el límite Norte de las provincias de Corrientes y Santa Fe, se prolonga hacia el Sur hasta alcanzar el extremo meridional del país sobre la isla de Tierra del Fuego o, si se prefiere, habría dos regiones del litoral: la que comprende las provincias mencionadas y la que se extiende a lo largo de la costa patagónica.

Sin embargo, si nos remitimos al orígen etimológico del término "**Litoral**" y atendemos a su verdadero significado, nos resultará fácil comprobar que sólo la última merece llevar ese nombre. "**Litoral**" proviene de la palabra latina "**Littoralis**" que según Valbuena (1) significa "lo perteneciente a la ribera u orilla del mar".

Es indudable que, así entendida, la región del litoral argentino sería toda aquella zona cercana a la costa marítima de la Provincia de Buenos Aires y de la Patagonia.

El Diccionario de la Lengua Española publicado por la Real Academia (2) nos dice que "**Litoral**" significa "Perteneciente a la orilla o costa del mar" e idéntico significado aparece en la interesante obra de Félix Coluccio, titulada "Vocabulario Geográfico" (3).

En este sentido es usado el término en cuestión en aquellos países del mundo que poseen costas al mar y no tenemos, en cambio, noticias de su utilización para designar otra región territorial que no participe de esta condición esencial. Así parecen haberlo advertido los compiladores de la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana,

(1) DICCIONARIO LATINO – ESPAÑOL Valbuena reformado; 1º edición; Paris – México; 1896.

(2) DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA; Real Academia Española, Madrid, 1947.

(3) COLUCCIO, FELIX; "Vocabulario Geográfico"; Publicación del Instituto de Estudios Geográficos de la Universidad Nacional de Tucumán; 1952.

editada por "Hijos de J. Espasa" (4) quienes han dejado expresa constancia de la acepción que representa la utilización distinta del término en la República Argentina. Transcribimos, para mejor ilustración, el contenido textual de la citada Enciclopedia en lo que tiene relación con la palabra referida: "**Litoral:** (Etim. Del lat. litoralis) Adj. Perteneciente a la orilla o costa del mar. // Arg. Perteneciente o relativo a la región de la Rep. Argentina situada sobre el mar y sobre los ríos de la Plata, Uruguay y Paraguay. // m. Costa de un mar, país o territorio. // Una de las regiones de la Rep. Argentina, formada por las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos, Corrientes y Santa Fe".

No nos parece feliz la inclusión de la región situada sobre el río Paraguay; pero sin entrar a analizar los detalles en relación a este agregado, si se observa la última parte de la transcripción, tendremos una clara definición política de lo que sería, por error, en la República Argentina "la otra" región del litoral.

Ignoramos en que memento de la historia de nuestro país tuvo orígen este equívoco, pero es indudable que hoy es frecuente dar esa denominación a la región comprendida por esas cuatro provincias argentinas.

El uso corriente del citado término para designar indistintamente a ambas regiones ya situadas, ha dado origen a la necesidad de hacer un agregado a la palabra principal, para que a su sola mención el oyente tenga la impresión inmediata de a cual de las dos regiones se hace referencia. Así, con frecuencia se habla de "litoral marítimo" o de "litoral fluvial", pero lo cierto es que se incurrió en un nuevo error.

Mal puede hablarse de "litoral fluvial" cuando "litoral" es aquella región vecina a la costa del mar y, por idénticos motivos, la palabra "marítimo" agregada a la de "litoral" implica una redundancia facilmente visible.

Al respecto cabe hacer notar que así como la palabra "**Litoral**" debe hacernos pensar en la región cercana a la costa marítima, hay otras que se usan correctamente para indicar esa región o, indistintamente, para citar la que se encuentra en la proximidad de un rio. Así, por ejemplo, el Diccionario de la Real Academia, ya citado, nos dice que "**Ribera**" es la "margen y orilla del mar o río. // Por ext. tierra cercana a los ríos, aunque no esté a su márgen". Asimismo "**Orilla**" es el "límite de la tierra que la separa del mar, lago, río, etc.; faja de tierra que está más inmediata al agua".

(4) ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA; Hijos de J. Espasa Editores; Barcelona.

A esta altura surge como inevitable el uso de la palabra "**Costa**" pero lo curioso es que este término que aparece generalmente como sinónimo de "**Ribera**" u "**Orilla**" es también mal utilizado únicamente en nuestro país, puesto que **Costa** es "la orilla del mar y tierra que está cerca de ella" (5) De manera que resulta discutido el empleo de esta palabra para designar la zona cercana a un río.

Si bien, como hemos dicho, desconocemos el momento en que comenzó a usarse erróneamente la palabra **Litoral,** resulta interesante destacar que en un documento importante para nuestra historia, como es el que dio origen a la Liga Federal, formada, en un principio, por las provincias de Buenos Aires, Santa Fe y Entre Ríos, que está fechado del 4 de enero al 15 de febrero de 1831, su utilización en el articulado es frecuente. Así, por ejemplo, se dice en el artículo 4º: "Se comprometen a no oir, ni hacer proposiciones, ni celebrar tratado alguno particular una provincia por si sola con otra de las litorales..." (6) también figura en los artículos 5º, 8º, 12º, 13º, 15º y 16º. Asimismo aparece en la ratificación que hace el Gobierno de Entre Ríos del citado Tratado y en las notas de adhesión de Corrientes, invitada especialmente a unirse a la Liga y en la mayoría de las provincias que lo hicieron con posterioridad.

Lo cierto es que eltérmino "**Litoral**" usado sin distinción para designar las regiones que ya mencionamos, es un argentinismo que está hoy definitivamente impuesto y, por lo tanto, es muy frecuente verlo en publicaciones importantes u oirlo pronunciado en este sentido por el periodismo oral.

Para terminar, diremos que nos llama, por ejemplo, poderosamente la atención que exista en nuestro país una prestigiosa casa de altos estudios que se llama precisamente Universidad Nacional del Litoral; nombre que, seguramente, ha surgido para hacer referencia a la región en que está ubicada; aunque resulta justificable, en cierta medida, esta denominación si tenemos en cuenta que a la fecha de su fundación -1919- el término, seguramente, estaría ya impuesto como un argentinismo de uso corriente.

(5) COLUCCIO, FELIX; ob, cit.
(6) INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTORICAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES: "Asambleas Constituyentes Argentinas. Buenos Aires; 1939; T. VI; 2º parte; p. 208

CARLOS RAMON CUFRE

EL MEGALITISMO. STONEHENGE

El hombre del paleolítico superior, en el Solutrense y Magdaleniense, alcanzó las mejores expresiones del arte rupestre. Al lado del material lítico, tipológico, brotan las obras plasmadas de potencia creadora, sinceras expresiones de estados emocionales, indescriptibles. La inspiración ha hecho surgir de la nada seres que viven espiritualmente. De unos pocos trazos nace una figura y una piedra o un hueso se convierte en un ser lleno de vida y sensibilidad (1).

Súbitamente ocurre lo imprevisto; cierta abstracción nacida quizá por la presencia de pueblos nuevos, determina en el epipaleolítico o mesolítico el ocaso de la pintura y la escultura.

En la época neolítica -cuando la técnica en la industria de la piedra experimenta un notable avance con el empleo del abrosivo-, surge como contraposición el megalitismo, antecesor remoto de la arquitectura.

Mucho se ha escrito sobre las construcciones megalíticas: menhires, dólmenes y cromlechs, única expresión artística de la época. Se trata indudablemente de un fenómeno histórico cultural cuya difusión pudo ser consecuencia del avance de un nuevo pueblo colonizador.

Para el prehistoriador Childe los primeros objetos de metal y el comercio en gran escala con países lejanos llegaron a la Europa con el fenómeno megalítico como si la conversión a una nueva fe aportara consigo la adopción de una nueva economía.

Las transformaciones de los megalitos pudieron ocurrir como consecuencia de cambios religiosos. Estas ideas sostenidas por Piggott y Hauwkes, son discutidas por Daniel pues para él, tienen un sentido estrictamente funerario, mientras que Evans lo relaciona con el arte cretense.

Los colosos de piedra se han distribuido por distintas regiones de Europa, pero indudablemente los de las Islas Británicas revisten mayor importancia por sus dimensiones ciclópeas. Entre los cromlechs (crom=corona; lechs=piedra), el de Stonehenge, uno de los más famosos del mundo, está construído con monolitos formando trilitos (dinteles de tres piedras) en círculo.

En medio del escenario solitario de Salisbury recortan sus figuras, llamando a la meditación de tantas generaciones. En efecto: en la biblioteca del Colegio de Corpus Christi en Cambridge se conserva un dibujo que data del siglo V y que expresa: "Stonehenge en

(1) V. ALBERTO J. MASRAMON, La cueva de Altamira, en "SER" Concepción del Uruguay (E. Ríos), Barbisán y Romero 1965, IV, pág. 90.

Amesberry, Inglaterra. En este año, 483 de J. C. el mago Merlin transportó la danza de los gigantes de Irlanda a Stonehenge". Sir Iñigo Jones, contemporáneo del rey Jacobo I Estuardo de Inglaterra (1603 - 1625), constructor del palacio de Whitehall, educado en la escuela de Palladio, heredero de Bramante y Miguel Angel en la elaboración de la Basílica de San Pedro llegó a decir: "Stonehenge, es un templo pagano dedicado a Celus, el dios del Cielo, y construido en estilo toscano". Más acá en el tiempo, en 1747 el Dr. Stukeley pretendió encontrar un culto a la serpiente. Por último -como manifiesta con certeza Mauricio Bell-, "si uno se coloca en el centro del monumento en cuestión y mira en dirección a la Heel Stone se percata en seguida que la cima de esta piedra coincide con el horizonte, y si para ello se escoge el día del solsticio de verano, 21 de junio, puede verse como este día el sol sale justo por encima de la piedra. Parece ser que el anticuario John Smit en 1771 fue el primero, en comprobar el hecho" (1).

El conjunto es maravilloso: cerca de cien piedras dentro de un recinto circular.

El círculo exterior, llamado de Sarsen tiene un diámetro de 30 m. Son 30 monolitos de los cuales 16 se mantienen todavía enclavados. Más adentro se encuentra el círculo Azul de 23 m. de diámetro con unos 20 monolitos. Las piedras por lo general tienen 4 m. de alto. Hacia afuera del círculo de Sarsen se observan dos series de agujeros "Z" e "Y" Finalmente, fuera de la fosa, hay otro grupo de agujeros llamados "Aubrey Joles", en virtud del anticuario que en 1666 los descubrió. Todos estos agujeros presentan restos de cenizas, leña, silices, señales de cremación que han sido estudiados por el método del Carbono 14.

A unos 77 m. del centro de Stonehenge se encuentra la Piedra del Tacón (Heel Stone), en la avenida que conduce al monumento.

En la expedición dirigida por el Prof. Piggott, el fotógrafo Atkinsons en el año 1953 al retratar la piedra nº 53 en horas en que el sol incidía sobre ella pudo apreciar grabados un hacha y un puñal que han originado desmedidas conjeturas, como el de creer que se trataría de obra de origen micénico.

El carbono radiactivo existente en los fosos y otros detalles permiten al Prof Piggott de la Universidad de Edimburgo considerar que el monumento pertenece a dos épocas. El área ritual, el foso y

(1) MAURICE BELL, Centauros, Héroes, Druidas, Barcelona, España, Salvá, 1958 pág. 33.

los "Aubrey Joles", entre el 1900 - 1800 a. J. C. Los objetos hallados alrededor de las Piedras Azules y las de Sarsen, entre 1500 - 1300 a. J. C. De tal suerte enlaza Stonehenge con el apogeo de la civilización Wessex, en los últimos tiempos de la primera edad del bronce.

Martín Almagro Basch sostiene que la enorme construcción se erigió en varias etapas. "El Carbono 14 -dice- ha proporcionado la fecha de 1848 a. J. C. con un error de 275 años y otra prueba ha dado la de 3014 con un error de 300 años. Así no ha quedado resuelta la cuestión de una dotación absoluta para tan importante construcción, que debió de erigirse en tres etapas y ya en fecha avanzada de aquella cultura" (1).

Las viejas piedras, pulidas por los siglos, envueltas por la bruma en un páramo desolado han atraído a arqueólogos y a artistas. Ese valuarte de la cultura megalítica ha inspirado entre otros al gran Flinders Petrie quien con emoción sintetiza el valor del más grandioso monumento lítico antiguo que Inglaterra conserva con estas hermosas palabras: "Pasemos ahora a nuestra propia tierra y detengámonos en un vasto páramo occidental dentro de un círculo de piedras grises que los de nuestra propia carne y sangre colocaron allí llenos de fe y de confianza, para algo más grande que los cuidados de la vida diaria, tan distante de nosotros en generaciones y en pensamientos, que difícilmente podemos concebir la palpitación de su misma vida y sentir lo que sentían. Sin embargo, estos restos atraen como los sonidos que fueron la primera música para el hombre, el silbido del viento en la selva y el chasquido de la ola en la playa, y es más dulce todavía para nosotros. Las piedras grises nos conmueven aún, vinculan nuestros pensomientos y nuestras afecciones con todos nuestros antepasados" (2).

ALBERTO J. MASRAMON

(1) V. MARTIN ALMAGRO BASCH, Manual de Historia Universal, Madrid, Espasa Calpe, 1960, I, pág. 693.
(2) W. M. FLINDERS PETRIE, Métodos y propósitos en arqueología, en Biblioteca de Difusión Científica del Museo de la Plata, Buenos Aires, I, pág 219.

POESIAS DE CARLOS MASTRONARDI
EUDEBA - BUENOS AIRES - 1966

Gracias a la ponderable labor difusiva de Eudeba, volvemos a reencontrarnos con las poesías de Mastronardi, cuyas ediciones pese al común lamento, estaban, desde hace mucho totalmente agotadas. Y si este acercamiento supone el halago para quienes le conocían de releer sus mejores poemas, ofrece, también, para muchos jóvenes, la oportunidad de enfrentarse con la obra de un escritor de los méritos del autor entrerriano, cuyo acento tiene la rara virtud de no envejecer pese a no haberse atenido exclusivamente a los dictados de las novísimas escuelas.

Carlos Mastronardi es un poeta que sabe de la difícil y agotadora tarea de la creación literaria, y al que no ha seducido la facilidad anodina del versificador que juega con las palabras para disimular la orfandad conceptual de sus canciones. No hallaremos en él ni el aturdimiento sonoro del que busca el halago fonético, ni la imaginería quimérica y extravagante del iniciado romántico; lejos está su verso de la rima ingeniosa o de la frase hueca. Por el contrario, se nos muestra siempre como el poeta maduro equidistante de todos los extremos, con esa delicada luz interior que ilumina el pensamiento trasvasado a sus versos. Y si tuviéramos que elegir imprevistamente un adjetivo para calificar toda su poesía, no trepidaríamos en sintetizar nuestra manera de pensar en el calificativo sencillo, pero hondamente sugerente que ocupa un lugar de preferencia entre las voces predilectas del poeta: **suave**. como es su verso, como su manera de decirlo. con todo su sentido etimológico de delicado a los sentidos, de quieto, manso, terso y dulce.

Mastronardi aquilata hasta lo inverosímil cada vocablo de sus poesías, y sin haber hablado nunca con él de su tarea creadora, nos imaginamos por la exactitud de sus palabras, por la certeza de sus giros, por la fidelidad de sus imágenes. que el poeta los elige con amoroso esmero, sopesando todas sus valencias, casi diríamos acariciando mentalmente cada término para deslizarlo, libre de asperezas, en el cauce abierto del poema. Nos seduce este tratamiento, esta delectante y afectuosa búsqueda de la palabra cabal que más fielmente despierte las emociones que el autor pretende sugerirnos. Mucho hay aquí de aquella indagación afanosa de Juan R. Jiménez, cuando en su aspiración de extrema pureza, suplicaba por el nombre exacto de las cosas como aspiración máxima de poesía pura; órbita en la que, sin dudas, ubicaríamos a nuestro escritor, si se nos pidiera una definición en cuanto a sus versos Vano intento sería, empero, pretender

enclaustrar a Mastronardi que sólo se nos aparece comprometido con su vocación y su provincia:

¡Qué mansa la presencia de la brisa en sus tierras!
¡Qué sonora en mi pecho la efusión de sus aguas!

Mastronardi no tiene ninguna preceptiva, ni alguna regla o canon que se oponga a su exquisita mirada de poeta. ¿Clásico o romántico?, podría preguntarse acudiendo a la cita de Machado, y como en aquél, su verso trascendente, apacible y singular, tendrá el meritísimo don de su originalidad. El poeta entrerriano se nos ofrece desde sus primeros poemas, como el escritor maduro, consciente de la arcilla que maneja, de lo delicada esencia de la poesía y de la acariciada perfección del verso. Por ello su obra no es abundante, como no puede serlo la de aquél que concibe la artesanía de su oficio como engendradora de algo perdurable, resistente a los años. Y si los poemas, que ya en la década del treinta el poeta compusiera, no envejecen, es porque, precisamente, ha sabido infundir a su estructura ese valor imponderable que los salva del olvido. No escribe para el momento, ni su verso se aplica a grabar el instante, sino que acude a la esencia de las cosas despojadas del tiempo. Lo suyo está allí, efectivamente en el pasado: una casona, unos rostros, los seres de su sangre, algunas evidencias de su paso; pero todo recobrado ya del tiempo, como estampas, como láminas que se vuelven en un álbum.

Releer su poesía primigenia, es volver a hablar de la Entre Ríos de su adolescencia. En este aspecto nos será difícil a hallar un elogio que no haya sido tributado a su "Luz de provincia", cuyo título sugestivo y poético anuncia ya la intimidad que el autor ha de cantar. Volver a Mastranardi es convocar al desfile de las estaciones con sus tonos cambiantes; al galopar de las cuchillas que se esfuman suavemente al acercarnos; al alba en los ceibales de sus costas, donde el sol agrava los colores; al lento desfallecimiento de sus atardeceres; a la intricada geografía de sus islas; sus playas de arena y sol; sus montes huraños; los cantos de sus pájaros; sus ocasos de sequía o de lluvia; todo, en fin, lo que hace a la naturaleza de la provincia y a la idiosincracia de sus hombres.

Su verso acoge a la Entre Ríos agraria; a la que aún hoy es más campo que ciudades, más naturaleza que industrias, más labradora que mundana. Es la Entre Ríos de la primera mitad de este siglo; la de los villas que apenas disimulan las cuchillas, enclaustradas en el humus fecundo, donde los hombres de la tierra manejan los altos

motores del arado y la trilla. "Luz de provincia" ilumina el pasado feliz, despreocupado, sin las ruinas de hoy, un ayer que tantos hechos y días acumula en las calles de su pueblo; de la aldea dichosa de su adolescencia que le viera convocar los pájaros de sus frondas con el silbido feliz de su optimismo.

En "Los bienes de la sombra" busca también, el poeta, el regreso hacia los días de la infancia, hacia las horas joviales de la casa espaciosa, cuyos "verdes retiros" anunciaban el monte. Es en ese recobrado paraíso idílico, casi en el umbral del campo, donde viera transcurrir los años iniciales. Con sus versos nos lleva hacia la "noche"; quebrada la riguidez del tiempo lo perdido se recorre inversamente: vamos a las aquietadas tardes de la vida lugareña, a la ciudad de su niñez, de su primeras armas, en el cálido afecto del hogar. Y los datos emergen del pasado con las señales luminosas con que han quedado grabadas en la memoria, y con palabras cariñosas describe las gracias de su pueblo:

Venían los domingos sosegados y amenos;
bajo su claridad más viva, era mi pueblo
una gracia discreta y como detenida
que sólo entrecortaban las campanas piadosas
cuando la tarde, intimidad suspensa,
aquietaba las vidas con su luz favorable.

A la suave nostalgia y a esa indefinida y poética melancolía que trasciende de sus versos, se une el amor al pasado hacia donde vamos resbalando llevados por la acción no terminada de los pretéritos imperfectos que acrecientan el clima favorable al recuerdo En esta poesía, como en otras, son numerosas las señales que hablan de su mundo; la callada presencia de su madre, "aquella mano detenida en flores"; "aquella mano que al jazmín volvía/ y complacida andaba entre los gajos"; el arroyo escondido bajo el sauzal; el portón herrumbrado; las glicinas en el patio; la calandria y la flor del espinillo; las conocidas voces y "las campanas lentas en la suspensa tarde del domingo". Como ejemplo de la sabia manera de decir que tiene Mastronardi, secreto de su éxito, elegimos este fragmento en el que el poeta se refiere a la ausencia definitiva de su padre, donde el autor se contempla a sí mismo recorriendo las silenciosas habitaciones de la casa, transido de zozobra ante la intuición de lo perdido:

Hubo un temor incierto
hacia el noveno año del callado,
cuyo anhelo no supo comprender esa tarde
en que llegaban voces reprimidas y extrañas
de la calle invisible,
y así anduvo penando por la casa en clausura.
Una amarga zozobra oscurecía
todo el niño, y el cielo era distinto
porque el bastón del hombre venerado
ya no estaba en su mano vacilante,
y la inútil reliquia solitaria
era menos que el ancla de la nave perdida.

En "Tema de la noche y el hombre" el autor separado de lo que fuera el mundo luminoso de su adolescencia, lejos de su tierra, solo y ausente, pasea ensimismado, por los barrios porteños, su soledad despreocupada de las horas en "el destierro de la noche". Mastronardi se desdobla en el paseante que sueña por un lado, y por el otro en el poeta que desde lejos lo contempla caminando por por calles y arrabales en busca del alba que lo rinda al sueño. Apartado de horas y de luces, deambulando su mundo solitario, evoca los alegres años cuando su voz "andaba entre los pájaros del alba", en tanto el tiempo se consume en las cenizas del cigarro.

Esa perdida luna lo descubre
paseando por las calles que lo cansan,
despreocupado y sin honrar sus horas,
en la ciudad porteña, un aislamiento,
concedido al azar y a la costumbre,
ignorando su parte luminosa,
con paso desagnado y sin destino
busca el suave destierro de la noche.

Todo lo que hemos dicho anteriormente sólo en forma parcial nos servirá para juzgar lo que llamaremos la segunda forma de

Mastronardi; y no porque el poeta haya agotado su temática inicial, lo que desmiente su cercana y hermosa poesía al Paraná, sino por su natural lirismo que le lleva a profundizar en aquellos temas que hacen a la problemática del hombre: el tiempo y su fugacidad; la justicia quimérica; la suerte de lo humano; el aquí y el ahora; "nuestros desiertos reinos paralelos"; "las ataduras que nos someten al orden sucesivo en cuyo curso implacable naufragamos".

Los "Siete poemas" y otros inéditos hasta ahora, nos descubren sólo en lecturas sucesivas toda la riqueza conceptual de que son portadores. Nos enfrentamos aquí con el Mastronardi agudo y talentoso para bucear en nuestro propio misterio; cuyo verso siempre impecable en la construcción busca ahora aprehender las señales del hombre enfrentado con un mundo adverso arrastrando el lastre de sus propias limitaciones. Así, por ejemplo, la mudanza del tiempo, su carrera veloz, le hace contemplar en "Aquiles niño", la obra antes de la hora señalada:

El tiempo breve te acaricia apenas,
por tu pequeña mano detenido,
pero un hombre ignorado ya encadenas,
y antes de ser recuerdo eres olvido.

En "Las prácticas del cielo" nos encontramos con esta visión grandiosa de toda la humanidad enfrentada al sino de agostarse eternamente, en tanto el individuo lucha en vano por abatir las murallas que le niegan la luz:

Espanto hay en el ojo
que perdura sin mundo,
y en la mano sin término
que busca poblaciones
en el humo y las sombras.
El extraviado rey
nos reclama su reino,
y levanta murallas
que abatimos adversos.

En "Las voluntades puras" nos conmueve la búsqueda juvenil de la justicia para enfrentarnos finalmente con el cadalso levantado por el hombre para juzgar al hombre:

Traspuesto un llano, junto a un lento río,
los viajeros miraron las pesadas
murallas de una cárcel. Y en sombrío
patio dieron con horcas levantadas.

No queremos cerrar este breve e incompleto comentario sobre Mastronardi sin reiterar nuestro aplauso para las poesías incluidas en el volumen y nuestra admiración por las que desconocíamos desde "Siete poemas" en adelante, que representan a nuestro entender una verdadera culminación dentro de la poética del autor, cuyos versos meditados y de hondo lirismo nos sumergen en la problemática de nuestra propia condición humana.

Roberto Angel Parodi

MANUEL E. MACCHI, "Urquiza en la instrucción pública", Castellví, 1966, 63 pp.

Tanto el Histórico Colegio del Uruguay como la acción integral de Urquiza en favor de la cultura de su provincia y del país todo, han conjugado una temática frecuentemente incursionada por los historiadores.

Así surgieron, hace ya tiempo, las obras de Martiniano Leguizamón y Martín Ruiz Moreno, y más recientemente, los enjundiosos trabajos de Beatriz Bosch, Antonio Sagarna y Antonino Salvadores.

En el presente año, un nuevo y valioso aporte se ha sumado a aquéllos. Se trata de "Urquiza en la instrucción pública", debido a la pluma del prestigioso historiador entrerriano, prof. Manuel E. Macchi.

Sobre la base de documentación existente en los archivos del Colegio del Uruguay y del Palacio San José, el prof. Macchi, profundo conocedor de la vida y acción de Urquiza, ha trazado un cuadro preciso del noble afán del Entrerriano por mejorar la educación de su pueblo a la que consideraba fundamento de todo progreso.

Después de mostrar los principios de la enseñanza moderna ya sustentados por Urquiza, v. gr. sentido popular e igualitario, obligatoriedad y gratitud, el autor se refiere a los grandes objetivos de la educación en el pensamiento del general entrerriano. Así ha podido afirmar con toda razón: "La creación del Colegio del Uruguay responde a un objetivo perfectamente definido, y encaja en un plan revolucionario de grandes realizaciones que tiene su comienzo de ejecución política o guerrera, el 1º. de Mayo de 1851 con el acto del pronunciamiento en contra de Rosas".

Pasa luego a estudiar algunos aspectos de la llamada época de oro del Colegio, particularmente el nuevo ritmo impuesto por el rector Larroque, basándose en los detallados informes que éste elevó al ministro de Instrucción Pública, en 30 de mayo de 1854 y 30 de abril de 1856, los que son reproducidos en forma completa, en el apéndice de la obra.

El prof. Macchi cierra su interesante estudio con el capítulo titulado "Urquiza y el Colegio en la intimidad", en el que muestra con elocuencia la permanente preocupación del fundador por la obra engendrada. Así se observan en sucesivas páginas su intervención en el ingreso de los alumnos, en el retiro o ausencia de los mismos, en la presencia de jóvenes educandos en el Palacio San José, en la provisión de fondos para sus necesidades, etc.

Bienvenido, pues, este nuevo y esclarecedor aporte para e mejor conocimiento de la labor de Urquiza en favor de la cultura argentina, ya que, como bien lo dijera José Ramos Mejía, "el educador vale tanto como el héroe qne derrumbó la tiranía y echó las bases de la organización nacional".

L. D.

PENSAMIENTOS DE GRANDES FILOSOFOS Y MATEMATICOS

Referentes a la Matemática

Los Pitagóricos (hacia 500 A. C):

Lo importante a hallar son las razones matemáticas que se encuentran en el fundamento de todas las cosas,

Platón (427 - 347 A. C):

Lo que es bello es difícil.

Montaigne Miguel de (1553 - 1592):

Un matemático más, un hombre menos.

Galileo Galilei (1564 - 1642):

El mundo está escrito en símbolos matemáticos.

Pascal Blas (1623 - 1662):

Las matemáticas sirven para contemplar la grandeza del hombre y de sus miserias.

Leibnitz G Guillermo (1646 - 1716):

La matemática une de un modo fecundo el mundo exterior y la actividad espiritual y da al pensamiento la conciencia firme de llevar en sí la llave del todo y de abarcar inmediatamente dentro de sí la vida universal.

°

Dios es el único ser infinito y absolutamente perfecto.

Voltaire Francisco María Arouet (1694 - 1778):

Una mujer que traduce y entiende a Newton es en una palabra un gran hombre.

Kant Manuel (1724 - 1804):

La matemática proporciona el ejemplo más brillante de una razón pura que logra desenvolverse en sí misma sin el auxilio de la experiencia,

°

La matemática es el conocimiento racional por construcción de conceptos.

Condorcet Juan Antonio, Marqués de (1743 - 1794)

Los números y las líneas hablan más de lo que se cree, dicen más de lo que se piensa a la imaginación naciente de la infancia y constituyen un medio precioso de ejercitarla sin extraviarla.

Gauss Carlos Federico (1777 - 1855):

La matemática es la ciencia del ojo,

°

La matemática es la reina de las ciencias.

Cauchy Agustín Luis (1789 - 1857):

Lo abstracto de lo abstracto, lo ideal de lo ideal, es el más grande monumento matemático.

Comte Augusto (1798 - 1857):

Ciencia quiere decir verdad. Siendo Así, no hay más que una ciencia: las matemáticas.

Duruy Víctor (1811 - 1894):

Las matemáticas puras son la llave de oro que abre todas las ciencias.

Zimmermann Roberto A. T. (1824 - 1898):

Si los juicios matemáticos no son sintéticos, cae por el suelo toda la crítica de la razón pura.

Cantor Jorge (1845 - 1918):

La esencia de la matemática radica en su libertad.

Poincaré Julio Enrique (1854 - 1912):

Las matemáticas se han aritmetizado cada vez más.

Hermite Carlos (1882 - 1901):

En matemáticas, nosotros somos más bien servidores que señores.

•

La admiración es el principio del saber.

Russell Bertrand (1872 -):

La lógica es el adolescente de la matemática, y ésta el hombre maduro de la lógica.

•

La matemática es el arte de çalcular.

Rey Pastor (1888 . 1962):

La matemática futura será la ciencia de los conjuntos.

Referentes a la Arimética:

Biblia:

Dios hizo el mundo con número, peso y medida.

Pitágoras de Samos (580?–500? A. C):

Todo es número.

•

El mundo gobernado por combinaciones numéricas ha existido y existirá siempre.

Filolao (hacia 390 A. C):

No es unicamente en la vida de los dioses y de los demonios en las que se manifiesta el absoluto poder del número, sino también en todas las acciones y palabras del hombre, en todas las artes y sobre todo en la música.

•

El error y la envidia son hijos de lo indefinido; sin pensamiento, sin razón, jamás lo falso puede penetrar en el número, es su eterno enemigo; la verdad conviene unicamente a la naturaleza del número y nace con él.

Platón (427 - 347. A. C):

Los números gobiernan el mundo.

Kepler Juan (1571 - 1630):

Nada puede conocer el hombre perfectamente sino cantidades o por medio de cantidades.

Leibnitz G. Guillermo (1646 - 1716):

Una pequeña cosa añadida a otra pequeña cosa puede producir a veces mejores resultados que la unión de dos otras cosas cada una de las cuales sea más noble que cada una de las anteriores.

Condillac Esteban Bonnot de (1715 - 1780):

No hay números a los ojos de Dios. Como lo ve todo a un tiempo, no cuenta nada.

Gauss Carlos Federico (1777 - 1855):

La arimética es la reina de las matemáticas.

Cauchy Agustín Luis (1789 - 1857):

Un número infinito tiene que ser par e impar; si así no fuere, sería suficiente quitarle una sola unidad, para ser finito al infinito; lo que es absurdo.

Jacobi Carlos Gustavo Jacobo (1804 - 1851):

Dios aritmetiza.

Kronecker Leopoldo (1823 - 1891):

Los números naturales los hizo Dios y los demás son obra de los hombres.

Riemann Jorge Federico Bernardo (1826 - 1866):

El infinito es la pesadilla de los matemáticos; manzana de la discordia entre ellos, y estimulante de nuevos progresos.

Dedekind Julio Guillermo (1831 - 1916):

Los números son libres creaciones del espíritu humano que sirven para captar la diversidad de las casos con más fertilidad y precisión.

Tannery Julio (1848 - 1910):

La noción del infinito no es un misterio en matemáticas; se reduce a esto; después de cada número entero, hay otro.

Hilbert David (1862 - 1943):

Los símbolos y las fórmulas de la aritmética son figuras escritas.

Referentes a la Geometría:

Euclides de Alejandría (365?–300? A. C.):
En geometría no hay caminos reales; no hace cuestión de personas.

Platón (427 - 347 A. C)
Dios geometriza.

Dios es el geómetra que obra sin cesar.
No entre quien no sepa geometría.

Kepler Juan (1571 - 1630):
Donde hay materia, hay geometría

Medir es saber.

Pascal Blas (1623 - 1662):
Dios es un círculo cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna.

Swedenborg Emmanuel (1688 - 1772):
La naturaleza comienza con la geometría, en los corpúsculos materiales hay puntos matemáticos, ni más ni menos que en el origen de las líneas y de las figuras; todo lo que es en la naturaleza, es geométrico; todo lo que es en la geometría es natural.

D'Alembert Juan Le Rond (1717 - 1783):
La definición y las propiedades de la recta, así como de las líneas paralelas son el escollo y por decir así; el escándalo de los elementos de la geometría.

Kant Manuel (1724 - 1804);
La geometría de dimensiones es la más alta geometría que un entendimiento finito pudiera comprender.

Lagrange José Luis (1736 - 1813):
Con su geometría decía éste, un poco asombrado ante los nuevos horizontes descubiertos por Monge; este demonio de hombre se hará inmortal.

Saint Martín (1743 - 1803):
Hay que aplicar al hombre esa especie de geometría viva y divina que lo abarca todo y de la cual considera al hombre espíritu como verdadera álgebra e instrumento analítico.

Germain Sofía (1776 - 1831):
La geometría no es más que un álgebra figurada.

Cousin Víctor (1792 - 1861):
El demonio de la geometría fue el demonio malo de Descartes.

Boussinesq Valentín José (1842 - 1918);
La figura es inherente al objeto; el número depende de la unidad.

Poincaré Julio Enrique (1854 - 1912):
El geómetra hace la geometría con la extensión como la hace con el yeso; también nos debemo guardar de atribuir demasiada importancia a los accidentes de que no debemos preocupar más que de la blancura de la tiza.

Hilbert David (1862 - 1943):
Las figuras geométricas son fórmulas dibujadas.

D'Ors Eugenio (1882 - 1954);
La Física representa el Oriente; el álgebra el norte; nosotros, griegos y herederos de griegos, somos y seremos perdurablemente geómetras.

Schrodinger Erwin (1887 - 1961)
Las leyes científicas que encontramos, son funciones de la geometría que empleamos.

Referentes al Algebra:

Descartes René (1596 - 1650):
Una ecuación y una figura son la expresión de una misma verdad; que no es ni algebraica ni geométrica; pero para la cual el espíritu dispone de un doble lenguaje; el uno puede "ejercitar el entendimento sin fatigar la imaginación", el otro está sujeto a ciertos símbolos y signos que "embarazan el espíritu en lugar de cultivarlo".

Agnesi María Cayetana (1718 - 1799):
El álgebra y la geometría son las únicas provincias del pensamiento en donde reina la paz.

Germain Sofía (1776 - 1831):
El álgebra no es más que una geometría escrita.

Abel Nicolás Enrique (1802 - 1829):
Las series divergentes son la invención del diablo.

Galois Evaristo (1811 - 1832):
La Teoría de las Ecuaciones algebraicas es la parte más pura y abstracta de las matemáticas.

JUAN TOMASZEWSKI

CARLOS SFORZA.- Patio cerrado. (Novela).- Ediciones Paulinas.

No es el género novelesco al que más se aplican en sus comienzos los escritores, y en esto tiene mucho que ver aquello que decía Mastronardi, en "Lirismo y facilidad", sobre la trabajosa tarea que demanda la narración, frente a la rápida, pero en ocasiones engañadora prontitud del verso. Por eso es aplaudible la aparición de la obra de este escritor entrerriano en el que reconocemos una promesa cierta para nuestras letras. Y es que "Patio cerrado", endeble en algunos aspectos, revela en otros los reconocidos aciertos de quien posee las virtudes necesarias para triunfar en este género. Todo ello nos lleva con agrado a la tarea de profundizar en esta novela que ha tomado como escenario una ciudad de nuestra provincia, y como protagonista a un joven de su medio humilde. Del saldo ameno y positivo de su lectura surgen algunas evidencias que hablan de las dificultades que ha debido sobrellevar Sforza para concretar sus aspiraciones. Entre ellas, la no menos difícil ha sido encarar el trazado de su novela desde la única perspectiva de un adolescente de escasa cultura y de un anciano confidente, cuyos mundos estrechos y limitados ofrecían escasos recursos y poquísimas posibilidades, por sus mismos temperamentos elementales, de incursionar dentro del campo psicológico, o de llenar los naturales vacíos con los razonamientos o monólogos de los citados personajes.

La novela se inicia con la ubicación del joven dentro del cerrado mundo de la cárcel, tras cuyos muros se abre a la meditación sobre el pasado tan cercano. Allí encuentra en un viejo penado, sensible a la angustia del novicio, el compañero ante la fatalidad que le persigue. El autor nos coloca, desde el comienzo, al borde de la tragedia final, en el cauce último que llevará a Gabriel a su voluntario sacrificio. Pero entre ese instante y la escena postrera, se interponen los recuerdos que en un largo "racconto" nos interiorizan de su vida anterior. Los fracasados intentos de quebrar su ocio y su vacío con la rudeza de un oficio; la vagancia posterior sin encontrar el horizonte que, por otra parte, no le podía brindar el reducido círculo de la pequeña ciudad de su nacimiento: la muerte de su madre; el refugio en el alcohol del padre entristecido que poco podía comprender el drama anímico de su hijo; los problemas de su propia hermana; todo colabora en agravar las circunstancias que le conducirán, apremiado por una deuda de juego, a hundirse, aunque esporádicamente, en los abismos del delito. He aquí la intriga de

"Patio cerrado" que si no es original en sus motivos, exhibe en cambio la novedad del ambiente en que la tragedia se consuma. Es la ciudad de Victoria, la de las colinas, quien ofrece sus calles en vaivén, empinadas o pendientes, para los caminatas atribuladas de Gabriel. Notable esfuerzo el de Sforza al tener que ceñir las vicisitudes del personaje a las dimensiones reducidas de su mundo espíritual y material, de su patio cerrado, donde el pavimento acaba pronto y el campo está cerca. A pesar de ello, y en esto reside en gran medida el valor de Sforza, las consabidas marchas y vacilaciones de Gabriel, las escenas repetidas del 'Bar Victoria", las noches del Club, o sus paseos por las quintas cercanas, no cansan al lector interesado en las peripecias del joven, cuya cabeza trabaja siempre sobre los mismos pensamientos sin hallar la apertura que signifique salir de ese círculo que lo aniquila y ahoga. El mérito está, precisamente, en la certera eficacia con que el autor ha conducido el relato y lo ha matizado de tal manera que el espectador no permanezca indiferente y se le haga obsesiva esa asfixia en que se mueve el joven provinciano, desamparado espiritual y materialmente por una sociedad que no le brinda las posibilidades de convertirse en un elemento útil. Sforza ha querido pintar esta no desconocida realidad y en ese sentido el éxito de su novela es inobjetable, porque de su lectura se desprende ese problema que se tendrá que resolver si no se quiere ver perdidas tantas voluntades.

Si en este sentido encontramos cumplida la misión del escritor, nos parece, en cambio, que el melodramático episodio que viene a cerrar la novela, sin escapar a los requerimientos de la verosimilitud, es a nuestro entender demasiado tremendo para los pocos años de Gabriel, y más aún para su idiosincracia, para su nobleza interior, para esa incapacidad frente al delito, que tal vez inconscientemente puso en él Sforza. Para un personaje casi niño, sin experiencia en el manejo del cuchillo, que se atribula por un pequeño robo, es casi imposible llegar a convertirse en homicida, y más ese Gabriel del final que tiene el ánimo suficiente y la fuerza como para atravesarse el tórax con el mismo cuchillo.

Hemos hecho estos reparos al autor, porque creemos en sus grandes posibilidades como novelista, porque vemos en él la suficiencia de un gran escritor que, superado algunos puntos débiles, tendrá en el futuro grandes satisfacciones. Y con más razón si se piensa en la insuficiencia temática de esta obra, en su ambiente reducido, en su poca materia narrativa y en la ausencia de complejas situaciones.

Es justicia, también, tributar a Sforza todos los elogios que

desde el punto de vista de la artesanía se merece. Hay en él, y éste es su gran mérito, una capacidad de autor maduro para encarar los complicados problemas que el armado de una novela ofrece. Es dúctil su pluma para plantear y culminar las escenas; natural en los diálogos; certera en las descripciones y hábil para sacar provecho de los motivos más triviales. Su nota peculiar es ese aferrarse a describir el paisaje, la hora, el instante, procedimiento al que recurre matemáticamente para abrir o cerrar sus capítulos.

Muchos aciertos poéticos tiene su prosa y para ponerlos en evidencia bastaría recordar algunos fragmentos de su novela, como este pasaje en el que se refiere a las pobres perspectivas del medio;

> "Ningún acontecimiento sacaba a la ciudad de su pachorra provinciana. Como si continuamente se estuviera hamacando al vaivén de la monótona indiferencia de sus habitantes. Fuera de las habladurías de las comadres; los bailes estudiantiles; el paseo de la plaza principal; el cine; y los partidos de futbol; la ciudad no tenía más actrativos. Todo se reducía a amanecer, ver discurrir las horas y luego desaparecer en las penumbras del sueño",

O este otro en el que describe a Victoria desde una colina:

> "La ciudad parecía clavada en la confluencia de varias colinas. Y como emergiendo en el lomo de ellas Las calles semejaban pedazos de cartón pegados en simetría. Como si una mano maestra los hubiera arrojado contra el suelo ."

En esta oportunidad en el desambular de Gabriel por las calles de su pueblo:

> "Miró a su frente: la ciudad mostraba sus casas en fila; sus calles dando saltos; su cielo azul y luminoso, Pensó en el río. Debía estar quieto, apacible, acogedor. No titubeó un instante, dobló por una esquina con tapial revocado y enfiló hacia el sur".

Con las palabras finales de este comentario, que ha pretendido ser ante todo sincero, queremos hacer llegar a Sforza nuestro aplauso, nuestro aliento. Su juventud y esta obra son más que promesa. Cuando repita su intento alcanzará, lo predecimos, la notariedad y el triunfo al que tanto cuesta llegar.

R. A. P.

LA ADJETIVACIÓN EN "LA GLORIA DE DON RAMIRO"

Si lo afirmado alguna vez del adjetivo que mata o da vida según su empleo afortunado y original-y lo desterráramos definitivamente, se haría difícil expresar la visión personal última del poeta o escritor, porque sustantivo y adjetivo distinguen dos modos de significar: (1) el modo de significar permanente propio del sustantivo y el de significar agregado del adjetivo.

Pero agregado ¿a qué?: al sustantivo, pues éste significa "substancia" (sub sto: estar debajo, no la apariencia) con cualidad

Conceptos retomados en la actualidad: el adjetivo expresa la cualidad simplemente; el sustantivo, complejo de cualidades. (2) En su trabajo acerca de la función adjetiva, Hermann Ammann le atribuye dos formalidades semánticas: inherencia y polaridad.

La primera -que es la que nos interesa destacar- significa que a la imagen del objeto es inherente una nota sensorial de cualidad.

La segunda admite que las cualidades se distribuyen en dos polos opuestos semánticos.

Independiente del acertado, original acoplamiento sustantivo -adjetivo, la anteposición o posposición de éste implica, reforzando, un recurso estilístico. Antepuesto, el adjetivo es apreciado subjetivamente, función estética; pospuesto encierra una distinción lógica.

Es más íntima la unión del adjetivo antepuesto y prevalece su clima subjetiva en el que se sumerge el sustantivo; mientras éste antepuesto hace prevalecer su clima más "concreto".

Al poeta corresponde decidir la prevalencia del carácter subjetivo u objetivo del adjetivo, pero advirtiendo que cuando es segundo elemento aparece como rectificación de la significación del término antepuesto: posee valor determinativo.

"Cualquiera que sea el orden de la pareja sustantivo-adjetivo, el segundo elemento es el enfático, el distintivo; el primero indica la esfera general que prevalece".

Si la pareja se amplía por anteposición y posposición de adjetivos, el sustantivo traspasa su énfasis al vocablo siguiente, mientras domina el carácter subjetivo general por el adjetivo ubicado al frente de la expresión. Hay una especie de equilibrio subjetivo objetivo.

Cuando no es simple factor retórico, la posición del binomio

(1) Tomás de Erfurt "Gramática especulativa"
(2) Hermann Paul.

está presionada por razones rítmicas, pues en la lengua la melodía, es coesencial con el significado de los vocablos.

Antepuesto, el autor le ha prestado mayor atención a la cualidad, creando una atmósfera subjetiva al sustantivo que sigue; desliza su afectividad. Hay una estimación preferente. Pospuesto, la mayor importancia la adquiere el sustantivo y el adjetivo señala una distinción, restringiendo el campo semántico de aquél.

Esta posición del adjetivo puede adquirir realce subjetivo, separándolo mediante una pausa del sustantivo o eliminando artículos y pronombres, (1) aunque en el primer caso es más evidente su valor afectivo.

El éxito estético de la pareja depende de la virginal coyunda, huyendo de la frase hecha, remanida, y, por contrario sensu, tratando de descubrir sutiles matices expresivos, originales conciertos de nombres; todo ello relacionado con la hondura de los jardines interiores que cada uno quiera revelar.

No compartimos la posición de la escuela futurista italiana de abolir el adjetivo porque supone una meditación, un detenerse arremansado. Si el manifiesto del 12 de mayo de 1912 exalta la velocidad como expresión de belleza, como visión dinámica de la vida bien está en suprimirlo; pero es que la velocidad ni la vida corren paralelas.

¿Qué diremos para la quietud titilante de la estrella? ¿Qué para el agua dormida desperezándose en las costas jabonosas? ¿Qué para el álamo, signo admirativo del paisaje? ¿Qué para las voluptuosas y volubles nubes? ¿Qué para el cándido cielo zarco?

El número de adjetivos en torno a un sustantivo está en relación con la amplitud de la visión poética: a veces uno suele ser suficiente; otras veces varios conforman la representación mental.

La adjetivación en la obra de Larreta ofrece riqueza conceptual y originales binomios en los que apoya su visión poética del mundo. Cuando la exigencia subjetiva se sublima, la expresión alcanza altura estética; trasfunde su espíritu en un sustantivo o adjetivo o una pareja de nombres, de los que haremos un apretado análisis para señalar valores y preferencias.

Tiesura solariega: "Allí terminaba la tiesura solariega", la posición adelantada del sustantivo anticipa una visión de descuidado estar -no muy abundante- que al niño se le permitía. Es la parte sustantiva: permanente tiesura de nobles arruinados que les ha quedado el empaque como al brocato desvaído el sello de su antiguo uso señoril.

(1) Gili y Gaya "Curso Superior de Sintaxis Española".

Ramiro aparece con afectada gravedad, impropia de un niño: a eso alude tiesura; en tanto que solariega apunta a lo que lleva el signo de linaje noble y antiguo: pretérita gloria que se refugia en el aspecto exterior.

Paisaje de una coloración austera, sequiza, mineral: tres adjetivos siguen a un sustantivo abstracto porque, precisamente, no le interesa concretar sino a través de los atributos que, solidos de su significación original, se unen al sustantivo de manera novedosa.

Con austeridad sitúa al lector en medio de la meseta dura, ventosa, desnuda el alma como para hablar con Dios; una meseta severa y penitente, áspera y seca. Va en gradación de concreción, pero sin alcanzar brutal expresión realista. Está jugando entre dos polos: mineral, concreto; austera, anímica.

Paisaje huraño y apacible como el alma de un monje: Si se quiere confirmar lo expresado más arriba, aquí están "huraño y apacible" tirando a lo anímico, apenas apoyado en lo substancial del vocablo paisaje.

Soplos de sombra cenicienta. La hora sangrienta del atardecer presta sus tintas al paisaje; pero para crear el ambiente monacal, austero, rígido, contrapone a oquella herida sangrante, las sombras que suben cenicientas, color de penitencia. Ceniciento no es color vivo, tiende a evocar cuadros tristes, a expresar angustia y soledad, que son las que envuelven al niño.

Fiera y pálida cicatriz señalaba en lo alto su frente bronceada por el mar. Los adjetivos antepuestos amagan a un clima subjetivo, anticipan la precaución estética del escritor antes de la aparición del sustantivo: fiera por siniestra y profunda, pálida porque los cños han corrido y la sutura la ha dejado sin irrigación sanguínea. De ambas cualidades sobresale la primera, la más visible y la que más llamaría la atención de Ramiro.

Las palabras y el talante al parecer imbuidos de fanfarronería son el reverso de la cicatriz, testimonio de la verdadera hombría del futuro maestro humilde de armas del niño.

La ciudad se hacía toda armoniosa, metálica, vibrante... Cuatro adjetivos nos ofrecen un clima de ciudad monástica, en plegaria, acurrucándose en sí misma ante la cercanidad de la noche. Los bronces de las "campanas cantantes .. gemebundas" son el rezo sonoro que se expande en efluvios armónicos.

No es ciudad metálica por dinero, sino porque suena al conjuro de la fe. Vibra toda ella. Pero la ciudad es más sonora y creyente al llegar las primeras sombras, medrosas sombras del anochecer; entonces una "paz oscura" sube de las callejuelas silenciosas; han

callado las ruedas de los molinos, los batanes, el vocinglerío pueril de las rondas, el comadreo de las mujeres, el caminar ostentoso del galán, el trajinado y tremante pasaje de alguna carreta sobre las empedradas calles hostiles

Ahora, la paz, la tranquilidad propicia a la lectura, a la charla familiar a la luz vacilante y amarilla de la vela, mientras la noche va soplando su aliento somnífero, el que hace cabecear al viejo en el sillón, aburrido de lecturas, y bostezar a Ramiro.

Era una mole altanera y fosca. La significación objetiva del sustantivo precediendo a dos adjetivos, señala la importancia del torreón, su maciza presencia, que tiene mucho de postura provocativa elevándose sobre la chatura de las casas vecinas. Altanera por alta y soberbia; fosca por ceñuda e intratable.

Dos adjetivos, especialmente el segundo, son aplicables al ser humano; no quieren significar que la mole adquiere apariencia humana, si comportamiento por su atrevida soberbia.

Portadas enfáticas y señoriles. No nos llama tanto la atención el señorío de la portada -que no puerta- como el énfasis de ésta, es decir, la vehemencia artística, el trabajo fino y delicado del obrero -más bien artífice, que se acerca a artista- en lo madera resistente que, al fin, se somete a las exigencias de la mano.

El énfasis supone escudo con blasones, clavos en relieve, aldabón, molduras. Más aún: aspecto imponente, maciza reciedumbre sin perder la prestancia señoril, el signo distintivo de secular tradición.

Ya la portada nos abre el camino para conocer sus moradores, pues enfática y señoril es el porte de doña Guiomar; también, aunque algo claudicante ahora, la de Iñigo de la Hoz, y, después, la de Ramiro.

Por ella se entra a la "quietud monacal y campesino silencio" del caserón. La quietud es el silencio de las cosas; el silencio es la quietud de los seres. En una es monacal: nos hace pensar en claustros blancos, en arqueadas galerías transitadas por sigilosos pasos, mientras débiles padre nuestros pueblan el aire. En otro es campesino: casi silencio absoluto, en que se escucha el silencio por momentos, cuando no es roto por la eléctrica vibración de la cigarra; da idea de silencio a la hora de lo siesta, densa y soleada.

Hedor honso y ratonil. Frente al crecido número de los adjetivos que expresan cualidades de tamaño percibidas por el tacto y la vista (alto, bajo, grande, pequeño, ancho, estrecho, derecho, torcido, etc.) las de superficie (áspero, liso, duro, blando, caliente, frío, agudo, romo), las visuales exclusivas, las acústicas o las que manifiestan cualidades interiores (sano, enfermo, joven, viejo, fuerte, débil), las

olfativas no tienen expresión a través de adjetivos.

Aquí hedor va acompañado de dos adjetivos sustantivales que conllevan algunas notas que caracterizan a los sustantivos de que provienen

Estos adjetivos designan "cierta semejanza general o correspondencia de algunas cualidades más o menos características", según señala Rodolfo Lenz; pero también pueden ser admitidos como determinativos.

Admitiendo ambas posiciones, es evidente aquí que la ubicación pospuesta busca determinar la atmósfera del caserón, designando el hedor percibido con cierta semejanza al olor del hongo y del ratón. El hedor está caracterizado, mediante ambos adjetivos, objetivamente; distinguen la especie hedor intelectualmente.

Pero el sustantivo en posición inicial no prevalece en su significación amplia, pues está rectificado por los dos atributos. Prevalece su objetividad porque anticipadamente ya los incluye en su esfera lógica. A la objetividad del sustantivo se une la de los atributos.

Estamos casi en una esfera exclusivamente sustantiva, porque hongoso y ratonil provienen de objetos objetivamente independientes, pero pensados como descansando en el soporte mental del sustantivo hedor, al que están subordinados.

El rojo desojamiento del crepúsculo. El rojo presta tonalidad para encarecer el crespúsculo al que el escritor compara con un árbol, todo hoja.

Hojas rojas del crepúsculo hacen pensar de inmediato en las rosas, muchas rosas que, despetalándose, inundan la tarde de Juan Ramón Jiménez.

Hay una leve diferencia en la visión de la tonalidad: rojo para uno; rosado para otro, y la luz, vibrante y misteriosa del atardecer, se convierte en hojas y rosas.

Deshojamiento da idea de cielo generoso, manirroto, que, porque sí, expande hojas; además agrega idea de un caer desmayado: blando lecho para un sol cansado.

Aire claustral y manos quedas. Hemos unido dos expresiones que en el texto están sepraadas pero que, mejor que otras, sirven para crear la atmófera de silencio de la casa solariega y admitir la quietud de Ramiro.

El escritor en vez de utilizar los elementos más concretos de la casona, como habitaciones, puertas, vigas doradas, ventanas ahuecadas en la recia mampostería, baldosas despegadas, alfombras desvaídas,

nos habla de un aire encerrado, quieto y místico, apenas deslizable en ondas mansas cuando alguien transita callado por las amplias estancias. Utiliza un elemento más sutil que impregna todo; aire religioso, signo de meditaciones profundas en el alma del abuelo y de la madre y transmitido al niño de manos ociosas.

MIGUEL A. RODRIGUEZ

SOCIOLOGIA DEL TANGO: Julio Mafud - Editorial Americalee.

"La idea del tango **obsesiona** a nuestra literatura actual, desde Borges hasta Sábato", dice Julio Mafud en su obra. Y esto sucede, porque el tango es un fenómeno complejo, apasionante. Muchos escritores han tratado el tema desde los más diversos, y curiosos puntos de vista. La mayoría de las veces, se han quedado en la antología pintoresca o la cronología detallada Mafud se sustrae a las tentaciones de este camino fácil y abraza intentos más ambiciosos: trata de buscar, en una parte de su obra, el **por qué de la crisis actual del tango.** Y para encontrar las ideas esenciales, realiza un estudio prolijo y minucioso, dividido en varias etapas. La primera de ellas lleva por título: "Tango: crisis y transformación". La segunda está dedicada al estudio de Enrique Santos Discépolo, trabajado a través de su mundo amargo y considerado como un idealista separado de la realidad. La tercera presenta a Carlos Gardel como Héroe y arquetipo, tratando con exactitud el mito gardeliano y sus repercusiones. La última profundiza sobre **lo popular:** Literatura y Tango.

"Tango: Crisis y Transformación"

En cierta manera, Mafud sigue las ideas de Ortega y Gasset sobre el hombre argentino. En "La Pampa... Promesas. El hombre a la defensiva", el filósofo español enuncia sus observaciones, elementos que tomará el sociólogo que tratamos, para caracterizar un tipo de hombre; el **hombre tanguero.** El hombre que vive la **tanguidad.**

Ortega cree que el hombre argentino es un hombre **a la defensiva.** Un hombre que no se **da,** que se parapeta detrás de una caparazón superficial, al tratar los temas que le interesa, le tocan, o a los cuales aboca su tarea. Esto no es nada más que el afán de hacer valer lo que él cree ser. De hacer conocer su **posición,** que obtiene circunstancialmente. El hombre argentino es **narcisista.** Pero Ortega no lo critica por ello, sino porque no justifica que por colocarse en la posición de **espectador de lo que llegará a ser,** descuide el aspecto de lo que **es.** Es decir, descuide la **realidad** y los caminos que esa realidad le prestará para la consecución de ese fin que ambiciona. El hombre argentino desvía sus posibilidades porque se distrae en ese narcisismo desorientador. Y cuando nota que no ha logrado una posición, necesita colocarse **a la defensiva.** Es el único medio que tiene para demostrar sus méritos. Y por eso, constantemente repetirá sus cargos, sus posiciones, sus hechos, para

hacer ver que **es** un **gran hombre**. Que **es** un hombre **que ha llegado.**

A estas ideas las traslada Mafud para explicar ese "modus vivendi" que denomina **tanguidad**. Para Mafud, Tanguero no es quien vive o baila, o escribe el tango. Tanguero es aquél que encarna toda esa suma de características argentinas y rioplatenses que constituyen la tanguidad.

"El tanguero es el tipo solo, silencioso, insatisfecho, cultor de la amistad y el amor materno, con una gran carga de viveza en la conciencia social, con cierto aire acompadrado, un temple exhibicionista de macho, alunfardado en el hablar, encuevado en su **yoísmo** (narcisismo de Ortega) y sólo saliendo a escapadas para hablar con el amigo, pudoroso y siempre agazapado (a la defensiva) para no pasar por gil".

"Este hombre del tango se orienta por su esencia, hacia lo subjetivo. Todo pensar, sentir, o vivir, para este tipo es secundario. Sólo siente, piensa y vive, lo interior (nuevamente el narcisismo). De ahí la gran carga de fuerza trágica y sentimental, individual, que todo tango encierra. Existe con intensidad, sólo cuando su imagen interior coincide adecuadamente con los hechos. Como esto es excepcional, casi siempre la acumulación de hechos frustra y sofoca su personalidad". Esta frustración sufrida le obliga a ignorar los hechos para imponer la imagen de su fantasía. Por eso el hombre del tango es un gran creador de mitos e imágenes. Es decir, vive en la irrealidad que señalara Ortega.

Pero junto a este hombre que vive la tanguidad Mafud coloca al nuevo hombre argentino. Al hombre que se ha gestado como consecuencia de la evolución social sufrida por el país. Este tipo de hombre no ha entrado en el tango. Ya no le interesa lo subjetivo, ni le atrae "rumiar" su pena, como a los protagonistas de "Confesión" y "Mi noche triste". Busca exteriorizar sus emociones, colectivizarse. Y por eso acepta géneros como el folklore y la música de la "nueva ola". Precisamente, porque pueden conectarlo a un grupo social. Frente a la individualidad de "Uno", "Martirio", etc., aparecen títulos como "Bailemos otra vez twist".

A su vez, la mujer argentina, que nunca se sintió compenetrada con las protagonistas de los tangos, originarios del bajo fondo, tampoco se preocupa por el género. Y se identifica mejor, con las músicas modernas.

Tanto la mujer como el hombre argentino de hoy, tienen el afán de progresar, aunque ese deseo muchas veces se diluya debido a la irrealidad absorbente que se forjan. Pero a ninguno de los dos

le gusta estar aferrado al pasado como el tanguero, que evoca el barrio perdido, la noviecita buena convertida en milonguita, o la madre que vuelve para defenderlo contra la adversidad. De ahí que una de las posibles causas de la crisis actual del tango, sea la de no reflejar la realidad que le interesa al nuevo hombre argentino.

Por otra parte, podríamos encontrar otra causa importante. Ella se vincularía, en última instancia, con la que recién analizáramos.

Para Mafud, el tango es el heredero directo de la protesta social iniciada por la literatura gauchesca. Muchas similitudes entre esta literatura y el tango, así lo confirman. Esta herencia puede palparse, por ejemplo, en la quejas de Cruz (el amigo de Martín Fierro) sobre el amor y el abandono de su mujer, que se asemejan a las letras de algunos tangos con su antifemineidad característica. O en los géneros que premitivamente cultivara Gardel. O en las actividades de Bettinotti y Pascual Contursi, quienes antes de dedicarse al tango, fueron grandes payadores.

Este testimonio social siguió a través de los años, haciéndose más notable en ciertas y determinadas épocas. Por ejemplo, la lucha contra el progreso y la industrialización puede notarse en "Almagro" y en "Puente Alsina".

La inmigración de grandes contingentes italianos, franceses, españoles, etc., también dejó sus huellas. A partir de entonces surgen los temas que presentarán: "la hija de inmigrantes caída y deshonrada; la francesa como mito e ideal de placer, el proletario italiano yugador de sol a sol: la madre extranjera sufrida". Bastan algunos títulos: "Galleguita", "Canzoneta", "Madame Ivonne".

Este sello de crónica social llega a su culminación con Enrique Santos Discépolo. En este momento aparecen las inquietudes socialistas, las ideas anarquistas, esa desazón amarga que tiene su condensación cabal en "Cambalache".

Discépolo fue el último gran cronista de época. Porque todos estos temas que por ser originales fueron también auténticos, al tiempo dejaron de ser originales y se convirtieron en lugares comunes, en clisés. El tango perdió, de este modo, su trasfondo social, y no lo ha recuperado. En nuestros días, las letras no contemplan los fenómenos sociales que pueden ser las Villas Miseria, la mujer liberada, la camaradería entre los sexos. Los escritores de tangos, perdidos en sus ensoñaciones olvidan hasta los grandes "héroes" o prototipos, como Julio Sosa, por ejemplo. Se vuelven, hacia lo que ya ha transcurrido. Quieren revivir el pasado que está definitivamente muerto. Como se encuentran con temas que han perdido vigencia, vuelven a tocar los lugares comunes, y el tango resulta superficial, vacío, pueril. No

hay auténtico tango:

Y entonces surge el problema que Mafud enuncia con una disyuntiva categórica. El tango no puede vivir del pasado, debe buscar una nueva expresión. Pero . podrá el tango asimilar el cambio?. .. Estamos sin duda, ante una de las pruebas decisivas. Sólo cabe una de estas dos soluciones: "O el tango capta, registra y expresa la nueva realidad, o pasará a ser una danza definitivamente del pasado".

Lo popular: Literatura y Tango

Esa falta de apreciación de la realidad que señaláramos en el hombre argentino, también se dio en el **intelectual** argentino. La literatura gauchesca en sus principios, y el tango, populares los dos por excelencia, han sido olvidados por nuestros intelectuales.

Algunos de nuestros escritores, como los de la generación del 80, Lugones, los del grupo Florida, se han opuesto a los valores que pueda presentar lo popular, defendido por Roberto Arlt, entre otros. El lunfardismo literario que intentara este escritor, chocó con la posición de quienes siguiendo a Lugones pretendían el lenguaje culto, acabado, finísimo, entre otras cosas.

Lo gauchesco debió luchar duramente para imponerse, para obtener su puesto dentro de nuestra literatura, para ser considerado como literario, como reprensentativo. Y su origen es netamente popular.

El tango, que también es popular... logrará su lugar dentro de la literatura? Esta es la pregunta que podemos formularnos según el enfoque que Mafud da al problema. No se trata de discriminar si el tango es o no literatura. Se trata de algo "más esencial": algunas creaciones que reflejan lo popular, y son inicialmente catalogadas como no literarias, llegan a serlo, terminan por serlo. Pues bien...: ha llegado el tango a ser una realidad dentro de nuestra literatura? .. Se podrá unir a la literatura gauchesca, al teatro moreirista, a la literatura lunfarda en su triunfo sobre las limitaciones impuestas?...

La consideración final de Mafud, sospechosamente, puede ser una respuesta probable;

"La idea del tango obsesiona a nuestra literatura, desde Borges hasta Sábato".

María Laura Ceretti

ALBERTO J. MASRAMON, "Salvador Joaquín de Ezpeleta", Concepción del Uruguay, 1966, 48 pp.

El nombre de Salvador Joaquín de Ezpeleta se nos hizo familiar desde que, recorriendo las páginas de la "Historia de Entre Ríos" de César Blas Pérez Colman, nos enteramos que a su iniciativa y acción se debió la formación de un pueblo en las proximidades del riacho La Matanza, origen de la hoy importante ciudad entrerriana de Victoria.

Ahora, la imagen de aquel español de Guispúzcoa se recorta nitidamente en medio del agreste paisaje entrerriano, empeñado con generosidad en el progreso de la tierra en que vivía.

Y ello, gracias al estudio realizado por el prof. Alberto J. Masramón quien, con pluma ágil, a veces emocionada, ha trazado los rasgos más salientes de esta rica personalidad del pasado comarcano.

Sus antecesores, sus años mozos, sus comienzos en América, la labor económica, su valioso aporte educativo, son algunas de las facetas tratadas en el trabajo que comentamos.

Como bien dice el autor, arranca la más franca admiración el que Ezpeleta, con cuarenta y siete años, casado, padre de hijos crecidos, con una posición económica favorable, se empeñara en recibir instrucciónn del padre Castañeda, después de haber costeado a sus expensas un aula de gramática.

Después de mostrar a Ezpeleta íntimo, Masramón se introduce en el tratamiento de la fundación de Victoria. Así van desfilando en sucesivas páginas, la Matanza, el paisaje, los primeros ocupantes, la conquista del blanco, los prolegómenos de la fundación, etc.

Hasta que por fin se aproxima al momento en que Ezpeleta, una vez que hubo elegido el sitio apropiado, funda el Oratorio, donde se nuclearon los habitantes diseminados en la campaña. La capilla engendró el nuevo pueblo cuyo delineamiento de la planta urbana y distribución de solares también le correspondió. El autor enumera entonces, las razones por las cuales debe considerarse a Ezpeleta el fundador espiritual de Victoria; el'as son: Fue el gestor del Oratorio, paso inicial de la creación del pueblo; eligió el lugar que hoy ocupa la ciudad; introdujo el culto de la Virgen de Aránzazu; donó enseres y una imagen de la Santa Patrona; se encargó de hacer el petitorio respectivo al obispo Lué y al Virrey, haciendo los viajes a Buenos Aires a su costa; delineó la planta urbana y distribuyó los solares; impulsó el pueblo y aumentó el potencial económico.

La inauguración del Oratorio y sus primeros tiempos, completan

el importante trabajo del prof. Masramón, que le ha permitido trazar no sólo la figura del fundador espiritual de Victoria, sino el nacimiento de ese "poblado de ayer -mezcla de fortín y de colonia- ciudad orgullo de hoy, que se une indefinidamente a su alma que como una luz, guía sus pasos hacia las mejores realizaciones"

L. D.

"ELECTRA" UN MITO RENOVADO

En una calurosa noche de verano de 1964, en el Jardín Botánico porteño comenzaba la representación de "El Reñidero"; tragedia en dos actos con la que su autor, Sergio de Cecco, evocaba en propicio escenario un pasado heroico y legendario ya: el Palermo de los brazos fuertes y decisiones rápidas de fines de siglo.

Al hacerlo, relacionaba su teatro con un realismo que no desdeñaba lo documental pero lo trascendía al plantear a través de sus personajes, eternos problemas humanos que hallaban en ese ambiente una novedosa interpretación. En efecto, los asistentes vimos surgir aquella noche tras bordoneo de guitarra y silencio espectante de cuchillo al viejo tema de Electra-Elena en esta lograda versión-, que espera con ansiedad histérica la llegada de su hermano Orestes para vengar la muerte de su padre, Pancho Morales; el guapo, el dueño de miradas y conciencias de aquel arrabal pendenciero que ahora puede respirar más libremente y comentar con mordacidad vengativa el no desimulado adulterio de Nélida y Soriano, versiones "aporteñadas" de Clitemnestra y Egisto.

De Cecco se relacionaba así con una temática helénica que ya tenía antecedentes en los autores argentinos. De la antigüedad, tomó Juan Cruz Varela los temas para sus tragedias neoclásicas "Dido" y "Argia"; esta última influida directamente por la versión de "Antígona" de Alfieri. Con posterioridad la literatura modernista se interesó por el tema griego pero el teatro, como lo ha hecho notar Blanca B. Amores de Pagella, estaba por entonces nutrido por lo local y escapó a esa tendencia. El teatro contemporáneo, renovando su temática, ha recreado los viejos mitos. "Antígona Vélez" de Marechal es, sin duda, un hito importante en esa ruta por la que también se internaron Rodolfo Modern y Jorgelina Loubet: "Penélope aguarda"; Héctor Schujman: "Medea"; César Magrini: "Partenopeo"; Julio Imbert: "Electra"; Malena Sandor: "Los dioses vuelven"... El entrerriano Osvaldo Dragún en su conocida "La peste viene de Melos" retoma un viejo tema griego relacionado con la guerra del Peloponeso.

Si alzamos nuestra mirada hacia Europa, deberemos admitir que nos encontramos frente a una verdadera constante de la literatura contemporánea en la que han coincidido autores de dispares nacionalidades y tendencias que, por lo general, al tomarlos han recordado la premisa de Gide: "Todo escritor que intente crear algo sobre una base mitológica tiene que agregar, suprimir o alterar cosas".

Dos caminos se han seguido: el ensayo y la obra artística. Fruto de la primer tendencia es el interés que el tema ha despertado

en estudiosos que han buscado una explicación del fenómeno mítico. "Los mitos describen hechos históricos determinados", se afirma. Los dioses antiguos fueron seres ilustres que perduraron por sus hazañas y los hombres "divinos los hicieron, siendo humanos" (Os Lusíadas de Camoens). "El mito es una representación críptica de profundas verdades filosóficas" ha afirmado Creuzer en "El simbolismo y la mitología de los pueblos antiguos". Max Muller por su parte los interpretaba en el siglo pasado como símbolos de procesos importantes que ocurren en el mundo externo o dentro del alma. La ronda jubilosa en torno al árbol de Navidad sería una reliquia de un ritual pagano que veía en el verde del árbol un preanuncio de la resurrección en la primavera.

Los psicólogos han considerado a los mitos como la expresión externa de fuerzas y actitudes humanas permanentes, no siempre conocidas. Jung estudia los anhelos del hombre y observa cómo tiende a personificarlos: Ulises, Edipo, Cenicienta, Sansón, más que individuos serían proyecciones de las esperanzas y deseos del género humano: "arquetipos del inconsciente colectivo". R. de Maeztu ha seguido esa línea para estudiar a Don Juan, al que considera como un "Aladino de la vitalidad", "el milagro de la energía inagotable". Ya Freud nos había hablado del "complejo de Edipo". Y a la actitud de la joven que ama a su padre y cela, por lo mismo, a la madre la llamó "complejo de Electra, del que no parece salvarse Elena de "El Reñidero" que prefiere tejer bufandas para su padre en lugar de concurrir a la "kermesse" con su amiga Teresa: "¡Yo sé que a veces se ha quejado porque lo aturdo, porque hablo de más... Pero es que sino le rondo, se olvida de mí! En cambio de ella no se olvida, aunque no la vea. .

Lola-¿Qué hay de malo? Está en la edá del barullo.

Elena-(Iluminada); Soy joven . diez años más y yo sólo tendré los treinta pero ella será una vieja!... (Cambia de golpe) No, Lala, no . Yo soy más que atolondada. ¡El se cansa de mí!"

La voz de Soriano la pone histérica. Ya fuera de sí agrega: -(Con angustia); Y yo cada día estoy más sola, porque papá se aleja cada día más de mí! ¡Más y más.. y más. !"

El teatro ha sido otro campo propicio para este resurgir helénico. Veamos algunos ejemplos. Jean Cocteau escribió "Antígona" y "Orfeo". Jean Giroudox, "Anfitrión". "No habrá guerra en Troya" y "Electra". Jean Anohuil, "Eurídice", "Antígona", "Medea',. Jean Paul Sartre, "Las Moscas'. O'Neill actualiza el mito de "Electra" al ubicarlo en épocas de la guerra de secesión . . .

¿Qué explicación puede darse a esta reiteración?

Mircea Eliade (1) ha observado que la memoria popular no retiene acontecimientos "individuales" por mucho tiempo. Tiende por el contrario a asimilarlos a "categorías". Prefiere el "arquetipo" al "personaje histórico" y siente la necesidad de regresar a ese momento mítico para purificarse. Quizá por ello León Mirlas (2) afirme que "el mito es el argumento ideal" y agregue "los amores, las venganzas, las metamorfosis de los dioses y de los héroes condensan todas las posibilidades humanas". Por otra parte, el mito viene precedido de una aureola que el tiempo, al que ha pretendido desterrar, paradojalmente ha acrecentado. Ofrece además la posibilidad de mostrar al autor en toda su habilidad creadora, ya que al conocer el público de antemano el desenlace, lo obliga a buscar por otros medios mantener el interés del espectador. Los mitos constituyen también una fuente inagotable de poesía que la literatura actual no podía desdeñar.

El autor que encare un tema mítico debe tener sumo cuidado en ofrecer "actualizaciones" coherentes, ubicadas en ambientes que se presten para la recreación. Por lo general quienes lo han intentado han buscado dar, a través de situaciones, ocupaciones y expresiones, idea de un mundo real y cercano al espectador. Así Eurídice en la versión de Anohuil es una actriz en jira que en una estación de ferrocarril se encuentra con un violinista: Orfeo. En "El Reñidero" Agamenón llega a Palermo en la figura del caudillo local Pancho Morales que se jacta de su valor: "En Palermo nadie ha visto achicarse a un Morales... Somos duros como los pies de Cristo"; que se aflige porque su hijo parece desmentir la estirpe: "A ver si se lo mete en la cabeza, pa enseñárselo a Orestes, que dende hace tiempo lo noto un poco poyerudo..."; que se enorgullece porque "anteayer el diputao supo decir en público: "con Morales en Palermo ganamos la parroquia con los ojos vendaos". Soriano -Egisto parlemitano- es el "ladero" de Morales; el hombre un día sabe jugar su carta: "Nunca supe achicarme, Nélida. Con Pancho Morales aguanté cinco años por tu miedo, que no era el mío, hasta el día en que el destino quiso apurar los cosas y nos puso frente a frente, a matar o morir..." De Cecco para completar la caracterización lo presenta como hábil e irónico, en especial con Elena que pareciera interesada en él. Pero que ante el desdén se repliega herida: "¡Con qué gusto lo mataría!". Soriano tomándola de las manos, le contesta: ¿Con éstas dos manos? (Ríe) Livianitas como chingolo..."

(1) "El mito del eterno retorno" - Emecé Editores.
(2) Panorama del teatro moderno" - Edit. Sudamericana)

Los trágicos siempre han sentido la necesidad de valerse de figuras u objetos que despiertan la imaginación o adquieren valor de símbolos que expresan un drama interno o caracterizan una situación. Sartre concreta el sentimiento de culpa de Argos mediante una invasión de moscas: "¡Mirad las moscas me cubren como cuervos! Picad, cavad, taladrad, moscas vengadoras, revolved mi carne hasta mi corazón obsceno. He pecado, he pecado cien mil veces, soy un albañal, un retrete..." Esta imagen de culpa y debilidad del hombre adquirió, al coincidir la representación con la ocupación alemana, un dramastismo singular.

De Cecco insiste en su obra en la imagen de Palermo -¿o el universo?- concretada en un reñidero. Vicente, el amigo de Orestes, sintetiza perfectamente el sentido del símbolo: "A veces veo al barrio y se me hace que es la pista de un enorme reñidero y que nosotros somos los gayos, puestos pa ganar . o morir, cuando no ... pa ganar y morir". Por analogía, como ya se ve en esa expresión, los hombres son "gallos" que deben cumplir su destino en el reñidero del mundo.

Las palabras premonitorias del Trapero nos traen otra imagen: "El miedo anda desnudo como cachorro recién parido..."

La obra, como el reñidero real que abre el segundo acto, se va tiñendo de obsesionantes tonos rojizos. Nélida reconoce estar cansada de "este aliento a sangre, a odio, este ruido de cuchillos que tengo enquistado". Y el Trapero declara: "Hay días calientes y días fríos, pero hay días que son mucho más. Son sus días. Los de la muerte".

Recordemos, de paso, que Las Furias en la versión de Giraudoux están caracterizadas por niñas que van creciendo junto con el plan de venganza de Orestes. A través de estas imágenes los autores modernos suelen evitar introducir a los personajes sobrenaturales de la versión clásica. En "El Reñidero" encontramos dos figuras singulares: La Vieja y el Trapero. La primera pareciera ser la voz de los Dioses que acusan: "¡Vos enlutaste a Pancho Morales! ¡Vos y esa perdida!". El Trapero me recuerda esas figuras eternas, inmutables que quizá simbolicen al Tiempo:".. Todo se marchita y apesta. Hay que limpiar y pa eso estamos".

Con paciencia notable, se entretiene revisando la ropa del muerto. Afirma que a través de ella ha aprendido a conocer a los hombres: "Taitas que por fuera eran más estiraos que cueyo e'pavo, por dentro sólo eren puro remiendo y retazo..." Conoce de cerca a la Vida y a la Muerte: "si le sabés entender su chamuyo te hace sabedora de todos los secretos de los hombres .."

Conocida es la importancia del Destino en la tragedia griega.

Los helénicos llevaron al teatro aspectos sombríos de la vida y mostraron al hombre en lucha titánica frente a esos elementos desatados. Cómo recrear ese ambiente de fatalismo en una obra contemporánea, es problema de todo autor que encare el viejo tema. Por eso, De Cecco ha acertado en la elección de Palermo para su tragedia. Allí los hombres han aprendido desde niños la dura ley del más fuerte: "¡Don Pancho era un taura de ley y donde él estaba, boca abajo todo el mundo!" sintetiza la voz que se alza para defenderlo en el velorio. Difícil resulta escapar de ese reñidero que condensa sino y superstición: "es al ñudo cuerpearle al Destino". El Trapero insiste en la idea al afirmar: "en estos días los hombres no se amasijan por unos tragos más, ni por un naipe o una hembra .. se amasijan por cosas que traen del nacer".

Soriano siente que no puede salir de ese mundo: "Es tarde pa cambiar de pingo" le dice a Nélida que quiere empujarlo hacia otros rumbos.

Orestes, como el personaje sartreano, pudo afirmar: "Hay hombres que nacen comprometidos; no tienen la facultad de elegir; han sido arrojados a un camino; al final del camino los espera un acto, su acto.. ". Pero al escritor existencialista francés le interesa especialmente mostrar el temor angustioso de un pueblo sojuzgado por los dioses y por sus reyes y que ignora que es libre. Orestes en cambio lo sabe. Por eso enfrenta a ambas potencias y con orgullo proclama "su" libertad que le impide remordimientos: No soy ni el amo ni el esclavo, Júpiter. ¡Soy mi libertad! Apenas me creaste dejé de pertenecerte". Por eso lo desafía y no acepta el trono que Júpiter le ofrece. Prefiere marcharse con esa su libertad; aunque sabe perfectamente que, en última instancia, ella de nada le sirve pues Júpiter se lo ha recordado: 'les mostrarás de improviso su existencia, su obscena e insulsa existencia, que han recibido para nada".

Gabriel Marcel ha juzgado duramente las palabras de Orestes (1): "el sentimiento de culpabilidad deja lugar a una especie de fanfarronería que sólo es posible porque Orestes, alias Sartre, ha perdido piedad-entiéndase: todo sentido de las leyes divinas. Pero en estas condiciones lo trágico mismo queda abolido".

De Cecco, por el contrario, ha acentuado las vacilaciones del personaje que pretende reaccionar contra el Destino: ¡"¿Por qué hay que pagar pa ser un Morales?! ¡¿Quién ha puesto el precio... y dónde está aquel que da sin pedir nada en cambio?!". Son éstas,

(1) "El hombre problemático" - Edit. Sudamericana.

las últimas palabras que pronuncia antes de tomar, súbitamente, la determinación que lo unirá a su sino. Cuando completa su obra, parece alucinado. Ya nada comprende y todo lo que le rodea ha dejado de pertenecerle. Ahora es hijo de su angustia que cual Furia desatada le persigue y que, como en la versión de Esquilo, quizá le haga decir "estoy acosado. Jamás volveré a tener descanso.

Para justificar esa vacilación, De Cecco ha tenido el tacto de presentar el conflicto entre dos épocas que implican mentalidades enfrentadas: Vicente y Elena, Don Pancho y el Delegado, y hasta Nélida y Soriano...

"Pancho Morales sobraba, ya no era nadie, un día u otro iba caer ama ijado por los mismos que le habían dado su hombro. Mirá el barrio, andá por las calles y lo vas a entender. La gente como él, ya cada día mete menos miedo y una noche cualquiera va a hocicar el último guapo. El... hizo punta, eso es todo" afirma Vicente. En la otra vereda, la figura de Don Pancho, que no comprende ese cambio. Que se extraña cuando lo obligan a entregar a su hijo porque la oposición ha hecho "barullo". El es de otra época: de cuando cuchillo y política eran hermanos que se respetaban y auxiliaban. Elena es su continuación. De Cecco la presenta impulsiva, histérica por momentos. Frente al rojo sangre del reñidero contrasta su figura grisácea, por instantes casi asexuada, distante, a la defensiva. Sólo en una oportunidad, en diálogo con Soriano, presentimos su intimidad femenina. Normalmente, la obsesión de la venganza, los celos y el despecho la ciegan Como en la versión de O'Neill ella implica el Destino inexorable. Por eso permanece inmóvil en la escena final: ya ha cumplido su misión. Y como Orestes de Sartre toma para sí toda la responsabilidad del entonces presunto crimen: "¿Te duele recordar?... No me cuentes nada entonces. ¡Dejá para mí todo lo malo, todo lo negro, lo triste, las culpas, todo! ¡Yo las puedo llevar fácilmente!". Se ha liberado y por eso podrá dormir nuevamente sin escuchar esas abejas que zumbaban en sus oídos...

El tema griego se complementa con recursos típicos: el coro, por ejemplo. De Cecco ha buscado en las voces anónimas que se alzan en la pieza contigua del velorio, una manera original de actualizarlo.

¿La vieja y el Trapero no podrían también considerarse voces individuales de ese coro?. Otro recurso de indudable efectividad dramática es el "racconto" mediante el cual la escena se traslada a un pasado que explica situaciones y acentúan las vacilaciones de Orestes pues Elena y su madre lo utilizan para brindar al joven "su" verdad. Evita el autor, con este procedimiento, los largos parlamentos de los

personajes. El diálogo es así siempre directo, cortante.

Considero que De Cecco no ha caído en excesos de pintoresquismo al hacer hablar a sus personajes en una lengua suburbana que sirve también para distinguirlos del lenguaje más cuidado del Delegado del partido que pertenece ya a ese otro mundo que soñaron o presintieron Vicente y Nélida ..

Sólo nos resta recordar que "El Reñidero" obtuvo en 1965 el Premio de Teatro Dramático de la Sociedad General de Autores. Fue llevado a la pantalla en 1964 por René Mujica. Esa versión representó al cine argentino en el Festival Cinematográfico de Cannes. La edición utilizada para este comentario es de la Revista de Teatro Talía.

HECTOR C. IZAGUIRRE

EXPOSICION PERMANENTE DEL LIBRO ENTRERRIANO

La bibliografía de Entre Ríos tiene una dimensión histórica, cuyas raíces se incrustan en los prodromos mismos de la imprenta en el Río de la Plata.

Primeros atisbos de la difusión del pensamiento impreso, emparentado con el periódico de modesta factura tipográfica, del folleto, y aun del libelo de fuerte entonación combativa, reflejaron en sus páginas las impresiones de los viajeros azorados, las connotaciones toponímicas de sus pagos, comarcas y cursos de agua, asociando las voces aborígenes a las de las conquista; los usos y costumbres de sus moradores -los "gauderios"- su hacienda cimarrona, las primeras incursiones del ambular europeo y el espíritu de pronunciado acento autonómico de sus hijos, nutrido en las características insulares del "continente de Entre Ríos".

Las condiciones rudimentarias para la multiplicación de los textos, mediante los caracteres móviles de la composición, no arredraron a nuestros primeros escritores, narradores y cronistas, gracias a los cuales se logró salvar un acervo invalorable de noticias que constituyen una fuente preciosa de información para los investigadores subsiguientes y los que vendrán.

Es obvio, sin embargo, que ese ingente caudal de testimonios yace disperso en colecciones y bibliotecas privadas y algunos institutos públicos, sin ofrecer a los estudiosos, escudriñadores de nuestro pasado espiritual y físico, un ramo coherente, documental, para perseverar en tarea de tanto fuste.

A los trabajos y volúmenes iniciales se incorporaron, con el correr del tiempo, nuevas y fecundas expresiones del pensamiento entrerriano, en las proteicas manifestaciones de su espíritu creador.

Entre Ríos ha brindado al país la vertiente de un ininterrumpido venero de ingenios. Literatos de fresca y graciosa inspiración; poetas de delicado numen: épicos, líricos, intimistas; narradores y humoristas de cazurro gracejo criollo; educadores, tratadistas, historiadores, vigorosos maestros del derecho; que han reflejado sus talentos en páginas definitivamente incorporadas -aunque muchas veces envueltas en el olvido- al luminoso patrimonio espiritual de la nación.

Esta certidumbre nos impulsa hoy, a solicitar a los poderes públicos y a los hombres conspicuos de Entre Ríos, la concreción de un movimiento, igualmente ubicado en los medios oficiales y privados, para crear la Exposición Permanente del Libro Entrerriano, a través de una ley de la provincia que la instituya.

Esta Exposición se formará mediante donaciones, adquisiciones y préstamos, recurriendo en primer término, cuando se trate de autores desaparecidos, a sus familiares o descendientes.

Los volúmenes quedarán en propiedad o en custodia de la Exposición Permanente, y su organización y administración de una Comisión Provincial Honoraria.

La Exposición funcionará en una de las dependencias de la Casa de Gobierno, con habilitación de días y de horas, para las visitas individuales del público; colectivas de estudiantes, profesores y maestros, y de investigadores, historiadores y miembros de institutos culturales de diversa índole, habilitándose horarios especiales para anotaciones y consultas.

La Comisión de la Exposición permanente del Libro Entrerriano, con los recursos que le asigne la ley de creación, redactará y hará imprimir oportunamente, con rigor metodológico y con la consignación del "curriculum vitae" de los respectivos autores, la "Summa Bibliográfica de Entre Ríos", destinándose el producido de su venta al acrecentamiento de las colecciones.

Referida así nuestra iniciativa, en sus aspectos fundamentales, nos permitimos divulgarla como una modesta pero fervorosa contribución a los preclaros títulos de la Patria Chica indisolublemente asociada a los destinos de la Patria Grande.

ERNESTO BURBAND T.

IMPRENTA COMERCIAL

BARBISAN Y ROMERO

CONCEPCION DEL URUGUAY
ENTRE RIOS